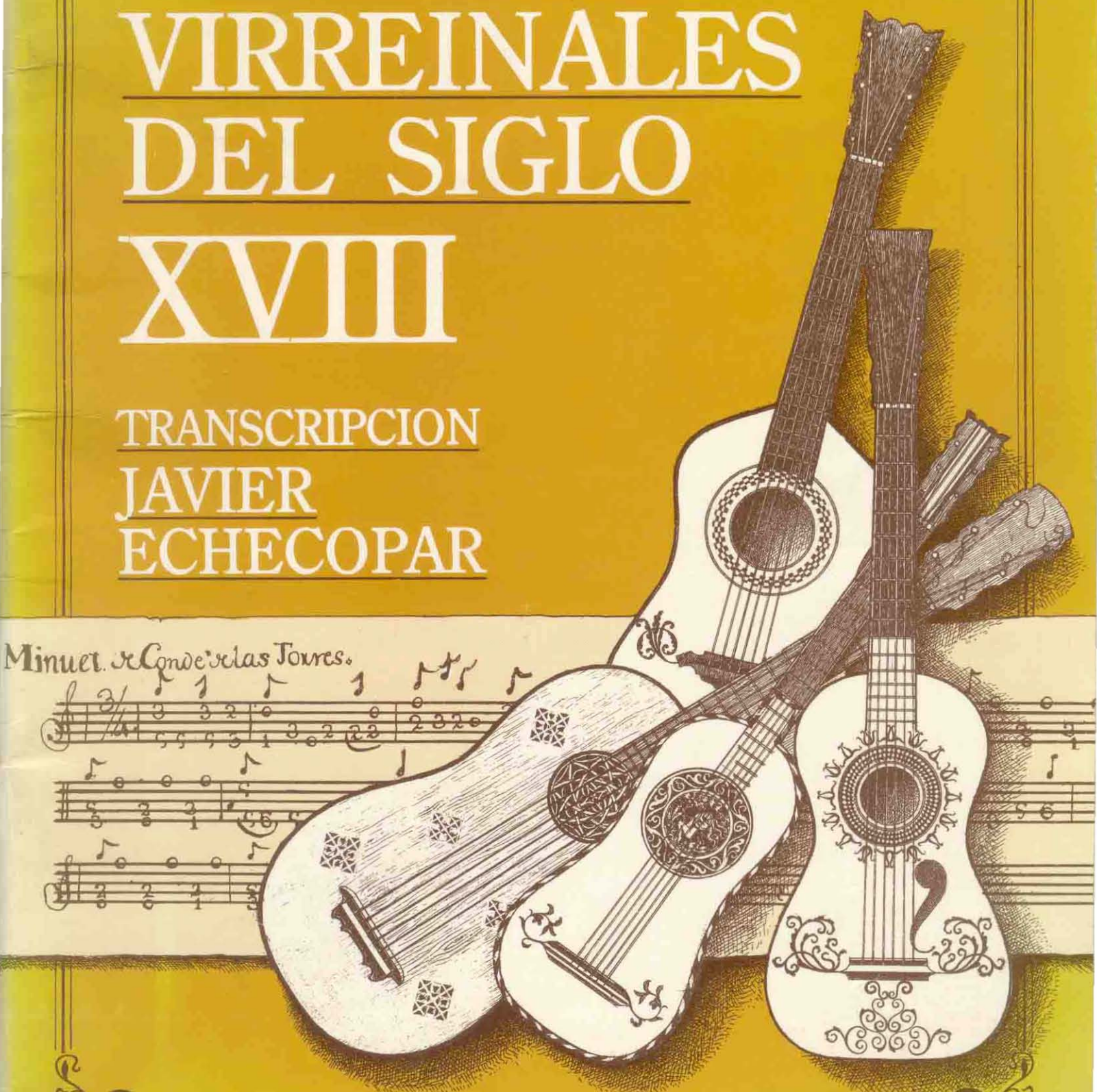
MUSICA PERUANA PARA GUITARRA

MELODIAS VIRREINALES DEL SIGLO XVIII

TRANSCRIPCION
JAVIER
ECHECOPAR



EDITORES
CARRILLO-ECHECOPAR

INDICE

I. La Guitarra en el Virreinato del Perú ..... pág. 3

II. Apuntes sobre el Libro de Cifra ..... pág. 7

III. Citas ..... pág. 8

IV. Catálogo de Temas ..... pág. 9

Lima, 1992

© Enrique Carrillo Thorne - Javier Echecopar

Producción y Edición
Enrique Carrillo Thorne
Javier Echecopar
Registro Nacional de Derechos de Autor N° (Exp. No. 1370-92)
Ignacio de Loyola 270 Lima 18 - Perú

Melografiado y diagramado
Carlos Cosme M.

Impresión
Arius S.A.

Carátula
Alonso Núñez Rebaza

I.- LA GUITARRA EN EL VIRREINATO DEL PERU

Desde la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, el Rey Fernando el Católico se preocupó porque pasaran "a las tierras recién descubiertas algunos instrumentos o músicos para pasatiempo de los que allí han de estar"[1].

España, a principios del siglo XVI, estaba al frente de la música europea para tecla debido al desarrollo que alcanzó la vihuela[2], antecesora de la guitarra barroca y de la guitarra clásica.

Al Perú, los primeros instrumentos de cuerda llegaron en 1532 con "los chirimistas y los trompetas, a más de los profanos, los clarineros y los atabaleros"[3] que acompañaron al Capitán General Francisco Pizarro o vinieron por cuenta propia, atraídos por el oro y la plata.

En aquella época la guitarra era más pequeña, con sólo cuatro órdenes de cuerdas dobles y se pulsaba de dos maneras: rasgueada o punteada[4]. Se utilizaba en los ámbitos populares y en los salones de la nobleza para acompañar romances, cantares de gesta, coplas de origen popular y la danza de pavanas, gallardas y allemandas.

En cambio la vihuela de mano, similar de formas a la guitarra aunque de mayor tamaño y volumen, tenía doce cuerdas dispuestas en pares y afinadas al unísono que se tañían peñiscándolas. Sirvió para desarrollar el contrapunto musical y fue el instrumento preferido por los músicos de profesión por su importancia en las Capillas de Música, que Luis de Milán describe en su libro "El Maestro" (Valencia, 1535). Este importante músico español desde su estadía en Portugal bajo el patronazgo del rey Juan III, a quien dedica su libro[5], ejerció gran influencia en la formación de los músicos de toda la península Ibérica.

1.- LOS VIHUELISTAS

El primer vihuelista que registra Lima, la capital del Virreinato, fue el músico portugués Francisco Lobato y López[6] llegado en el año de 1543.

Lo siguió el excelente vihuelista aragonés Francisco Marcián Diáñez[7]; más tarde Maestro de Capilla del Capitán Gonzalo Pizarro y vecino de Lima, hasta su muerte.

El repertorio de los vihuelistas abarcó además de madrigales y motetes, pavanas, gallardas, allemandas y fantasías.

Con el fin de las guerras civiles y la instalación de la Corte, prosperaron las Capillas de Música. En el año de 1561 Diego López de Zuñiga y Velasco, Conde de Nieva, IV Virrey del Perú, tuvo en su Capilla al compositor y vihuelista de Jaen Juan de la Peña Madrid[8] y, al también vihuelista y cantor Jerónimo Carrillo[9]. Estos músicos conjuntamente con Lobato y López tocaban indistintamente en las ceremonias religiosas y en los saraos que el Virrey ofrecía a los cortesanos.

En 1563 durante la festividad del Corpus Christi[10], se representó la obra teatral "Auto de la Gula" con música instrumentada por vihuelas y guitarras.

Luego de la repentina muerte del Virrey, su Capilla de Música se disolvió y algunos vihuelistas emigraron de Lima. Ha quedado registrado que en el año de 1568 de la Peña, luego de su paso por el Cuzco en 1566 se asoció en la ciudad de La Plata, hoy Sucre en Bolivia, con el cuzqueño Hernán García[11] también vihuelista, para abrir una Academia.

La vihuela y la guitarra viajaron al Nuevo Mundo además, con aficionados de diversa índole. Entre los funcionarios, el licenciado gallego Juan Diez de Betanzos recorrió el Perú con su guitarra.

A fines del siglo XVI, se acompaña en los principales salones virreinales el baile de zarabandas, chaconas y canarios[12] con vihuelas y guitarras. Mientras tanto en Europa la inclinación progresiva hacia la monodia acompañada, determinó el abandono del trazado contrapuntístico instrumental, para dar preponderancia al sentido armónico del acorde[13].

La vihuela se extinguió pero su arte se refugia transfigurado en la guitarra, que se construye en adelante, con la prima simple, las cuerdas segundas y terceras afinadas al unísono y las cuartas y quintas dobladas a la octava.

2.- LA GUITARRA BARROCA

Esta guitarra afinada en un principio con la tercera cuerda en fa sostenido, como la vihuela, llegó inmediatamente a la capital del Virreinato. Fue tocada por músicos cortesanos, músicos del teatro y también por frailes y monjas en los conventos y claustros. Pese a su nueva forma se le llamó indistintamente guitarra o vihuela.

Isabel Flores de Oliva[14], Santa Rosa de Lima, Patrona de América, Indias y Filipinas, solía acompañar sus cantos religiosos con esta guitarra, en tiempos de Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montes Claros, XI Virrey del Perú, protector de las actividades literarias y musicales.

Fue tal la afición por el instrumento, que el Arzobispo de Lima Bartolomé Lobo Guerrero el 27 de Octubre de 1613, prohibió a los clérigos que en las noches tañecen la vihuela[15].

El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala[16] representa en su crónica, a un criollo tocando diestramente la guitarra y cantando en quechua el Chipchi Llanto, a una criolla.

La difusión de esta guitarra obligó a iniciar su construcción en territorio peruano. Destacó entre los primeros artesanos Gaspar de Urbina,[17] muchos años dueño de una tienda de instrumentos en Lima y Maestro Examinador de guitarras desde el año de 1621.

El Teatro fue además un gran escenario para la guitarra barroca, por su versatilidad para acompañar el canto y las danzas. En los Corrales de San Bartolomé, de Santo Domingo, de San Andrés y luego de San Agustín se difundieron las zarabandas, chaconas, gigas y canarios de moda en el Viejo Mundo.

En la temporada teatral del año 1617, el público limeño tuvo oportunidad de escuchar y ver a la niña prodigio Juana de San Roque,[18] tocar y bailar los ritmos que se le pedían. Contratada por el conjunto de Gabriel del Río, pasó en el año de 1619 a la compañía de Alonso de Avila.

En las temporadas de los años 1625 y 1626 destacó el guitarrista español Pantaleón de Piña y la guitarrista y cantante mexicana María de Valverde[19]. En las siguientes temporadas teatrales se escucharon las guitarras de las cantantes Manuela Cuevas de la Compañía "Los Conformes"[20] e Inés Jáuregui[21], nativa de Cochabamba.

El más importante guitarrista del teatro, fue el portugués Sebastián Coello de Agran y Abreu,[22] natural de Oporto radicado en Lima, desde 1638.

A mediados del siglo XVII ingresaron al repertorio musical y guitarrístico, el minué y la gavota, nuevos ritmos que rápidamente se difundieron en todo el Virreinato y dominaron los gustos musicales, durante los dos siglos siguientes.

Entre tanto en la Iglesia, el Arzobispo de Lima Fray Juan de Almoguera (1674-1676), mandó que se adopte "el canto llano en los oficios de Semana Santa vedando el uso de instrumentos de cuerdas..."[23].

En el año de 1702 el Arzobispo de Lima Melchor de Liñán, prohibió la entrada en los Beaterios de los músicos que iban "a tocar y cantar... con arpas y bigüelas..."[24]. No obstante dichas prohibiciones, entre los clérigos destacó Fray Juan Ordoñez[25].

Durante el Virreinato no se instrumentaron en la Capilla de Música de la Catedral de Lima, ni la guitarra ni la vihuela[26].

3.- LA TABLATURA

Pedro Antonio Fernández de Castro y Andrade, Conde de Lemos, XVII Virrey del Perú, llegó a Lima en el año de 1667, acompañado del religioso y guitarrista Lucas Ruiz de Ribayaz[27] al inicio de su importante carrera como músico.

El Virrey tocaba diestramente la guitarra y era uno de los entusiastas discípulos de Ruiz de Ribayaz, quien a su regreso a Madrid publicó en 1677, "Luz y Norte Musical...". En el prólogo informa, que en el Perú los músicos no sabían leer las cifras o tablatura, con excepción de unos pocos que conocían la música polifónica, pero tañían diestramente la guitarra y cantaban de memoria.

El libro contiene una colección de temas, entre Pavanas, Gallardas, Hachas, Chaconas, Rugeros, Zarabandas, Paradetas, Españoletas, Folias, Jácaras, Matachines y Pasacalles recogidos entre los mejores de sus contemporáneos, algunos en tierras hispanoamericanas.

En efecto, las cifras encontradas en el Cuzco, en el capítulo II del libro de "Varias curiosidades" de Fray Gregorio Dezuola[28], pertenecen a una época inmediatamente posterior a la visita del sacerdote Ruiz de Ribayaz al Perú. Son veinticuatro acordes para guitarra, algunos distintos a los del Alfabeto Italiano que incluye el músico español Gaspar Sánz en su obra. El Códice contiene además, hermosas canciones polifónicas que se tocaron, cantaron y danzaron en el Cuzco a fines del siglo XVII, destacando el canto religioso Hijos de Eva Tributarios y la danza Marizápalos.

Años después en 1701, se representó en Lima la primera Opera con música compuesta en el Nuevo Mundo, cuya orquestación incluyó a un grupo de guitarristas. "La Púrpura de la Rosa" con música de Tomás de Torrejón y Velasco sobre libreto de Calderón de la Barca[29].

4.- LA MUSICA HISPANO-ITALIANA

Con el fin de la dinastía de los Habsburgo y el ascenso de los Borbones al Trono de España, cambiaron los gustos musicales. La Escuela Italiana influenció profundamente en las Cortes Ibéricas y de Ultramar.

Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell dos Ruis, XXI Virrey del Perú, vino a Lima en el año de 1708. Lo acompañó en su séquito el músico italiano Roque Cerrutti[30], quien llegó a ser Maestro de Capilla de la Catedral de Lima y Director de las veladas profanas, que se instrumentaron en el Palacio Virreinal.

Queda la historia de la fugaz Academia palatina donde el Virrey tañía la guitarra y los poetas declamaban sus cantos. Durante su corto gobierno se extendió el baile de la contradanza, que en los ámbitos populares tomó caracteres propios.

Las obras de los músicos de la Corte de Madrid, Doménico Scarlatti, el Padre Antonio Soler y Luigi Boccherini[31], se escucharon en el Perú; entre ellas, Sonatas de los dos primeros y la zarzuela "La Clementina" del tercero[32].

La guitarra por aquel entonces, abandonó las cuerdas dobles por las cuerdas simples, a las que agrega la sexta cuerda, para mejorar aun más sus posibilidades expresivas.

En el año de 1762 se reformó en Lima, el Coliseo de Comedias y comenzó la primera temporada de ópera estable, bajo la dirección del empresario y actor italiano Bartolomé Massa[33]. Se representaron todo género de espectáculos dramáticos, cómicos y líricos, acompañados de la Tonadilla Teatral; género desarrollado por el músico español Luis de Misón. La Tonadilla, al igual que la Tirana que escuchó por primera vez Lima en la temporada de 1767, encontraron en la joven cantante Micaela Villegas, a su mejor intérprete. Con su bella voz, que acompañaba

con una guitarra tocada con destreza[34] y su gracia, cautivó a los espectadores. La Historia la recuerda como la Perricholi.

Años más tarde, el 14 de Octubre de 1814 se realizó en Lima por el cumpleaños del Rey, un concierto con música instrumental de guitarras y la actuación del dúo del señor García y la señora Rosita, en la ópera "El Matrimonio Secreto" de Doménico Cimarrosa[35].

5.- LOS GUITARRISTAS POPULARES

Durante el desarrollo de la danza y el canto popular en el Virreinato, siempre estuvo presente la guitarra. En las cofradías de negros esclavos como en las comunidades indígenas, adaptaron sus músicas tradicionales a la guitarra.

A principios del siglo XVIII la música del Tondero, baile popular del norte del Perú, se gestó en manos del negro malgache Jerónimo[36], fino tocador de "bigüela" y el ritmo de Evaristo, su hijo.

Por otro lado, la tradición popular de cantar romances y coplas con la guitarra, la continuó Fray Francisco de Paula del Castillo y Tamayo,[37] más conocido como "el ciego de la Merced". Este personaje inmortalizado por Ricardo Palma en sus Tradiciones Peruanas, fue un eximio guitarrista pese a su ceguera, que gustaba de improvisar.

También tocaba en la guitarra o en la bandurria yaravíes a los que les cambiaba las coplas para burlarse de la gente, el Negro Galindo[38], músico ambulante.

Esta aceptación del instrumento por el pueblo hizo que la guitarra tome diversas formas, algunas autóctonas como el charango construido de madera o con el carapacho del quirquincho.

El Arzobispo de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez de Compañón en la Historia sobre el Obispado de Trujillo del Perú, tomo II,[39] recogió en hermosas acuarelas las guitarras que utilizaba el pueblo en sus fiestas (láminas 61, 141, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 159, 170).

Este músico, Maestro de canto llano en Trujillo y Chantre de la Catedral de Lima, transcribió las melodías de dieciseis canciones y algunas danzas de las provincias del norte del Perú. Destacan entre ellas, las Cashuas, las Tiranas "El Conejo" y "la Celosa" y las Tonadas del "Congo" y del "Tupa Maru". Es el libro con música popular del Perú, más antiguo que se conoce.

La interinfluencia musical que existió entre el mundo andino y el europeo, constituye un tema de gran envergadura que en la presente monografía se ha preferido omitir, sin embargo las transcripciones de música virreinal servirán para ese estudio.

Un buen guitarrista del siglo XVIII fue Pedro Filomeno Cueva, ascendiente de una estirpe de músicos en el Perú y Chile de gran importancia durante el siglo XIX.

Hacia el año de 1810, nació al compás de la guitarra otro baile popular conocido como Zamba Antigua. Con los años esta danza asimiló los ritmos africanos y se transforma en la Zamacueca, origen de varias danzas nacionales en América del Sur[40].

6.- EL FIN DE LA MUSICA CORTESANA

Al inicio de las guerras de emancipación, las Capillas de Música se disolvieron con el malestar de los músicos, al perder una fuente segura de ingresos económicos. El músico más importante de aquellos tiempos fue Pedro Jiménez de Abril Tirado o Pedro Tirado, gran guitarrista arequipeño recordado por sus hermosos minués para el instrumento.

El compositor del Himno Nacional del Perú José Bernardo Alcedo, lo calificó como el mejor talento musical de su época[41]. Jiménez al fin del Virreinato emigró primero hacia Sucre en Bolivia y posteriormente a Europa. Fue amigo personal de los Mariscales José Antonio Sucre

y Andrés Santa Cruz, Presidentes de Bolivia el primero y del Perú y Bolivia el segundo, ambos aficionados a la guitarra.

Otro arequipeño, quien causó un profundo sentimiento popular fue el poeta y músico autodidacta Mariano Melgar[42]. Compositor de melancólicas melodías en la guitarra para acompañar sus poesías, que perduran como yaravíes.

Entre los últimos guitarristas académicos de Lima figuran José María Filomeno[43] y Bartolomé (Filomeno) Cueva[44], quien participó en el concurso promovido en 1821 por el General José de San Martín, para dotar al Perú de una Marcha Nacional. Ambos hermanos viajaron a Chile, donde durante casi cuarenta años formaron a nuevos guitarristas; retornando luego a su patria.

Figuran además el insigne guitarrista Juan Bautista Tena[45], que también presentó una Marcha en el concurso promovido por San Martín y el maestro Manuel Olmedo Bañón[46], conocido compositor de Fantasías y Variedades para guitarra y orquesta, que se habrían perdido irremediablemente.

La guitarra, luego de casi 300 años de dominio español, se encontró íntimamente unida al espíritu Americano, porque había logrado transmitir los sentimientos propios de su ser.

II.- APUNTES SOBRE EL LIBRO DE CIFRA

Es un cuaderno de música para guitarra, con pasta de pergamino que consta de dos partes: la primera en tablatura y la segunda en notación musical antigua. El cuaderno habría pertenecido a don Jorge Tambino[47] o Tambini y a don Francisco García, Teniente Coronel del Real Cuerpo de Ingenieros,[48] que según aparece en el cuaderno lo adquirió en 1805. Actualmente el libro es propiedad del Museo Nacional de Historia.

Las 31 piezas que contiene son de origen principalmente español y serían arreglos de música de la segunda mitad del siglo XVIII. Algunos temas empero, fueron compuestos en el Perú, como el Minuet de Conde de las Torres en honor al Conde de Santa Ana de las Torres,[49] vecino de la ciudad de Lima.

La música en cifra ha sido transcrita fiel a las indicaciones contenidas, habiéndosele agregado en algunos casos los bajos. La transcripción de la notación antigua sirve para ofrecer los temas en una moderna notación para guitarra. No se han incluido el Minuet de la página primera, por su poca musicalidad y la Marcha de Parma, por su parecido con la Marcha de Nápoles.

Si bien el lenguaje musical de este libro manifiesta la influencia de los principales músicos de Europa, como Haendel y Telemann además de los mencionados, manifiesta también un sentimiento distinto, propio de la vida cortesana en hispanoamérica.

Finalmente, este trabajo permitirá conocer la música virreinal peruana y deleitarse con la guitarra, en la interpretación de hermosas melodías cortesanas.

LOS EDITORES.-

III.- CITAS

1) Cedar Viglietti, Origen e Historia de la Guitarra, Editorial Albatros -Buenos Aires- 1976, pág. 108
2) Ann Livermore, Historia de la Música Española, Barral Editores-1974, pág. 107
3) Andrés Sas, La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato, Universidad Nacional Mayor de San Marcos - 1971, pág. 137
4) Emilio Pujol, Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela por Alonso de Mudarra, Consejo Superior de Investigaciones Científicas -Instituto Español de Musicología- 1949, pág. 7
5) Ibid., pág 93
6) Guillermo Lohman Villena, EL Arte Dramático en Lima durante el Virreinato, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, Madrid - 1945, págs. 16 y 17
7) Ibid., pág 6.
8) Ibid., pág 16
9) Ibid., pág 16
10) José M. Gomez-Tabanera, Historia de la Conquista del Perú de Willian H. Prescott, Apéndice II, Colegio Universitario de Madrid, Ediciones Itsmo - 1986
11) Robert Stevenson, The Music of Peru, Pan American Union - 1959, págs. 180 y 181
12) Carlos Vega, EL origen de las danzas folklóricas, Ricordi Americana S.A.E.C., Buenos Aires, 4° Ed. - 1981, págs. 172-174
13) Emilio Pujol, op. cit., págs. 7-8
14) Rubén Vargas Ugarte S.J., Vida de Santa Rosa de Santa María, Editora Cultural, Buenos Aires - 1945, pág. 71
15) Andrés Sas, op. cit., pág. 33
16) Felipe Guamán Poma de Ayala, Nueva Crónica y Buen Gobierno, Siglo Veintiuno XXI editores S.A. - 1980, pág. 803
17) Rodolfo Barbacci, Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano, Fenix N° 6 Revista de la Biblioteca Nacional-1950, pág. 505
18) Guillermo Lohman Villena, op.cit., pág. 150
19) Ibid., pág. 184
20) Ibid., págs. 218, 219
21) Ibid., págs. 218, 219
22) Ibid., págs. 218, 219
23) Andrés Sas, op. cit., pág. 34
24) Ibid., pág. 36
25) Carlos Raygada, Guía Musical del Perú, Fenix N° 12 - 1956/57, pág. 45
26) Andrés Sas, op. cit., pág. 148
27) Robert Stevenson, Perú en las Enciclopedias Internacionales de Música, Heterofonía-Volumen XVI, N° 3, México - 1983, págs. 4-11
28) Carlos Vega, La Música de un Códice Colonial del Siglo XVII, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires - 1931
29) José Quezada Macchiavello, La Música en el Virreinato - La Música en el Perú, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica - 1985, pág. 88
30) Ibid., pág. 186
31) Ann Livermore, op. cit., págs. 193-206
32) Juan Carlos Estenssoro, Música y Sociedad Coloniales, Lima 1680-1830, Editorial Colmillo Blanco - 1989, pág. 47
33) Juan Carlos Estenssoro, op. cit., pág, 45
34) Rodolfo Barbacci, op. cit., pág. 507
35) Juan Carlos Estenssoro, op. cit., pág. 93
36) Pina Zúñiga de Riofrio, Música y Danzas Folklóricas de Piura, Instituto Nacional de Cultura-1984, pág. 56
37) Manuel de Mendiburu, Diccionario Histórico Biográfico del Perú, Librería e Imprenta Gil - 1943, Tomo IV, pág. 96
38) Carlos Raygada, op. cit., pág. 46
39) Baltazar Jaime Martínez de Compañón, Trujillo del Perú en el Siglo XVIII, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación Madrid - 1978
40) Carlos Vega, La Zamacueca (Cueca, Zamba, Chilena, Marinera) La Zamba Antigua, Ricordi Americana, Buenos Aires - 1968, pág. 151.
41) José Bernardo Alcedo, Filosofía Elemental de la Música, Imprenta Liberal - 1869, pág. 212
42) Enrique Pinilla, Informe sobre la Música en el Perú-Historia del Perú, Tomo IX, Editorial Juan Mejía Baca - 1981, pág. 507
43) Andrés Sas, op. cit., págs. 158-159
44) Ibid, págs. 124-127
45) Rodolfo Barbacci, op. cit., pág. 503
46) Ibid, pág. 426
47) En el Archivo de la Nación en Lima, existen dos testamentos otorgados por el Padre Jorge Antonio Tambino y Larrea, ambos ante el Escribano Ignacio Ayllón Salazar, el primero de fecha 7 de Febrero de 1817 (P. 28 f. 209v) y el segundo de 7 de Abril de 1821 (P. 36 f. 286), faltando la última página y la rúbrica a éste.
48) Ibídem, no consta su testamento
49) Julio de Atienza, Títulos Nobiliarios Hispanoamericanos, M. Aguilar Editor, Madrid 1947, pág. 507.

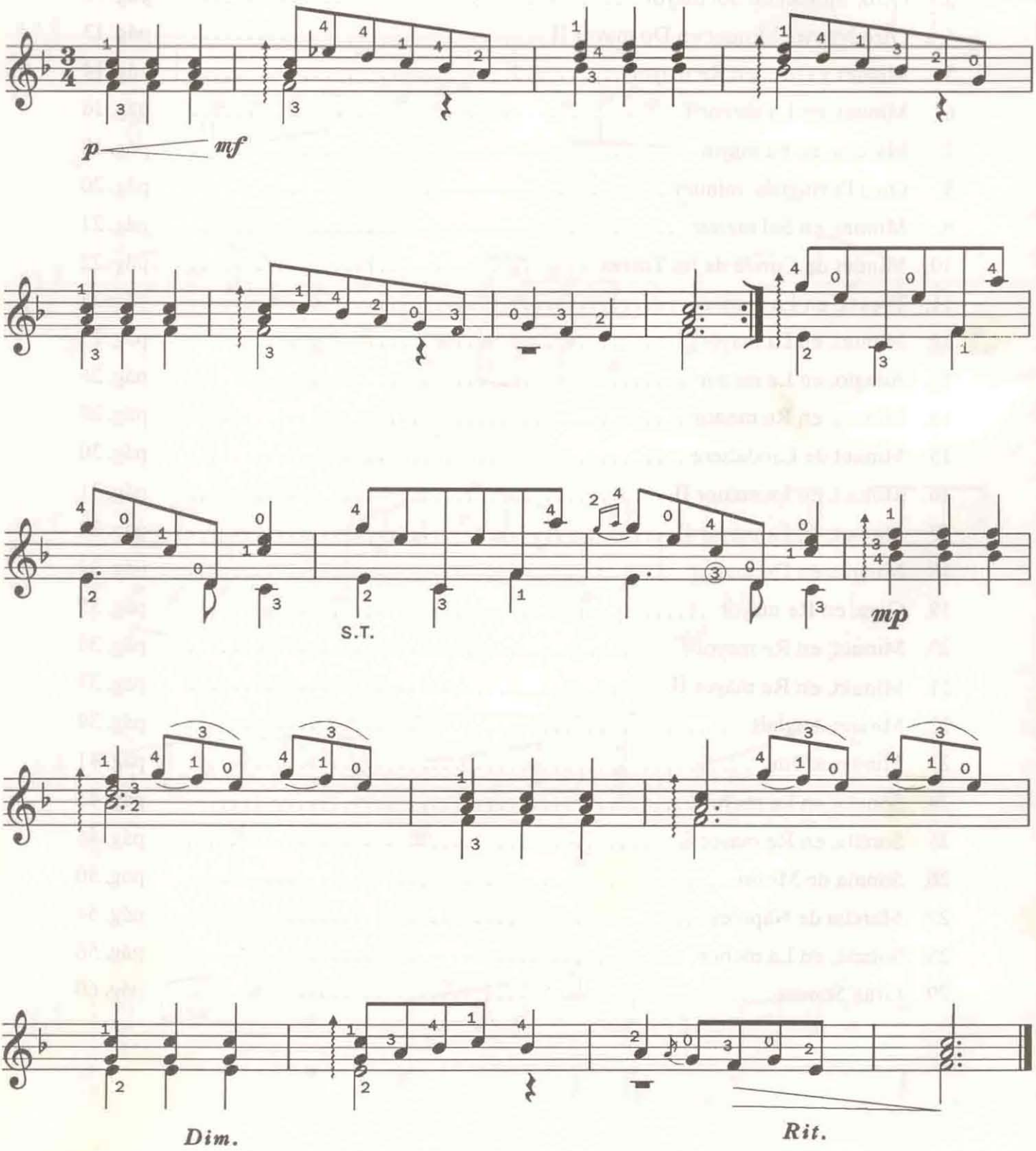
IV.- CATALOGO DE TEMAS

1. Minuet, en Fa mayor ..... pág. 10
2. Otro, en Do mayor I ..... pág. 11
3. Otro, Minuet en Sol mayor ..... pág. 12
4. Otro Nuevo, Minuet en Do mayor II ..... pág. 13
5. Minuet y Otro, en Re mayor ..... pág. 14
6. Minuet, en La menor I ..... pág. 16
7. Marcha, en Fa mayor ..... pág. 18
8. Otro Portugués, minuet ..... pág. 20
9. Minuet, en Sol menor ..... pág. 21
10. Minuet de Conde de las Torres ..... pág. 22
11. Tocata, en La menor ..... pág. 23
12. Minuet, en La mayor I ..... pág. 25
13. Adagio, en La menor ..... pág. 26
14. Minuet, en Re menor ..... pág. 28
15. Minuet de Landabere ..... pág. 30
16. Minuet, en La menor II ..... pág. 31
17. Minuet, en La mayor II ..... pág. 32
18. Minuet, en Do menor ..... pág. 34
19. Giga, en Re mayor ..... pág. 35
20. Minuet, en Re mayor I ..... pág. 36
21. Minuet, en Re mayor II ..... pág. 37
22. Minuet Anglais ..... pág. 39
23. Minuet a Dúo ..... pág. 41
24. Sonata, en La mayor ..... pág. 43
25. Sonata, en Re mayor ..... pág. 46
26. Sonata de Misón ..... pág. 50
27. Marcha de Nápoles ..... pág. 54
28. Sonata, en La menor ..... pág. 56
29. Gran Sonata ..... pág. 60

Minuet
en Fa mayor

Transcripción de
Javier Echecopar

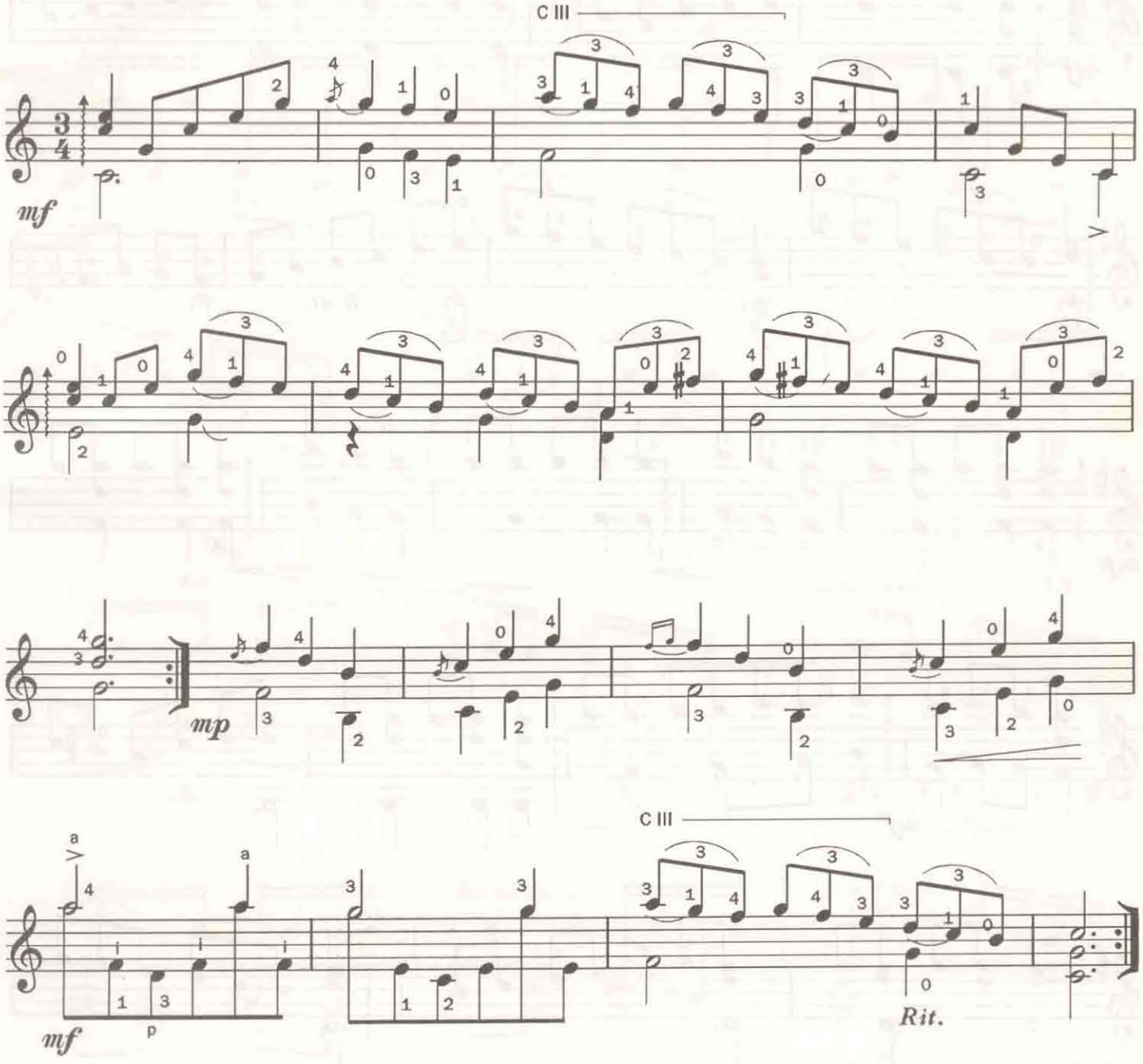
Anónimo
Lima, S. XVIII



Otro
en Do mayor I

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII

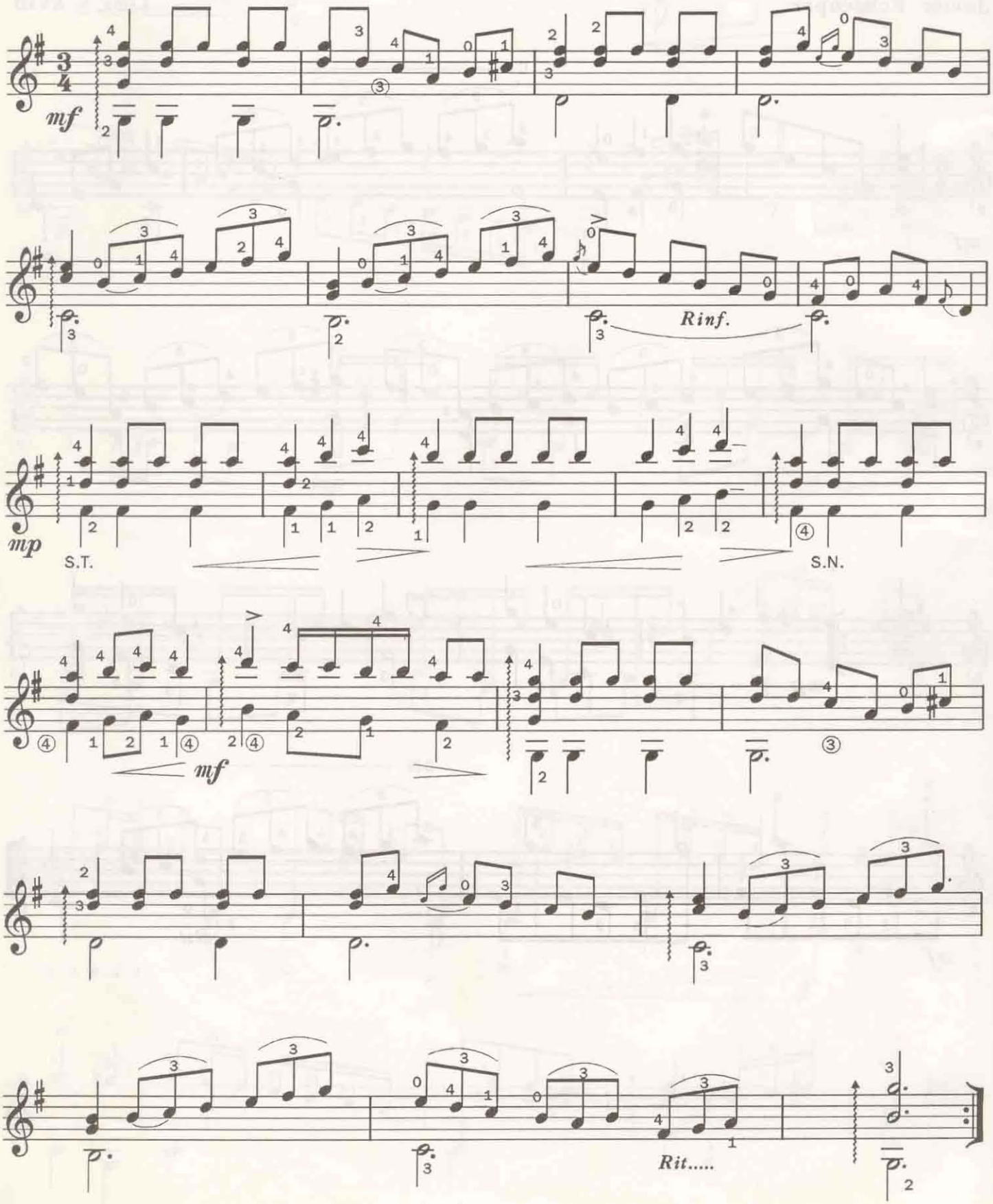


Otro

Minuet en Sol mayor

Transcripción de
Javier Echecopar

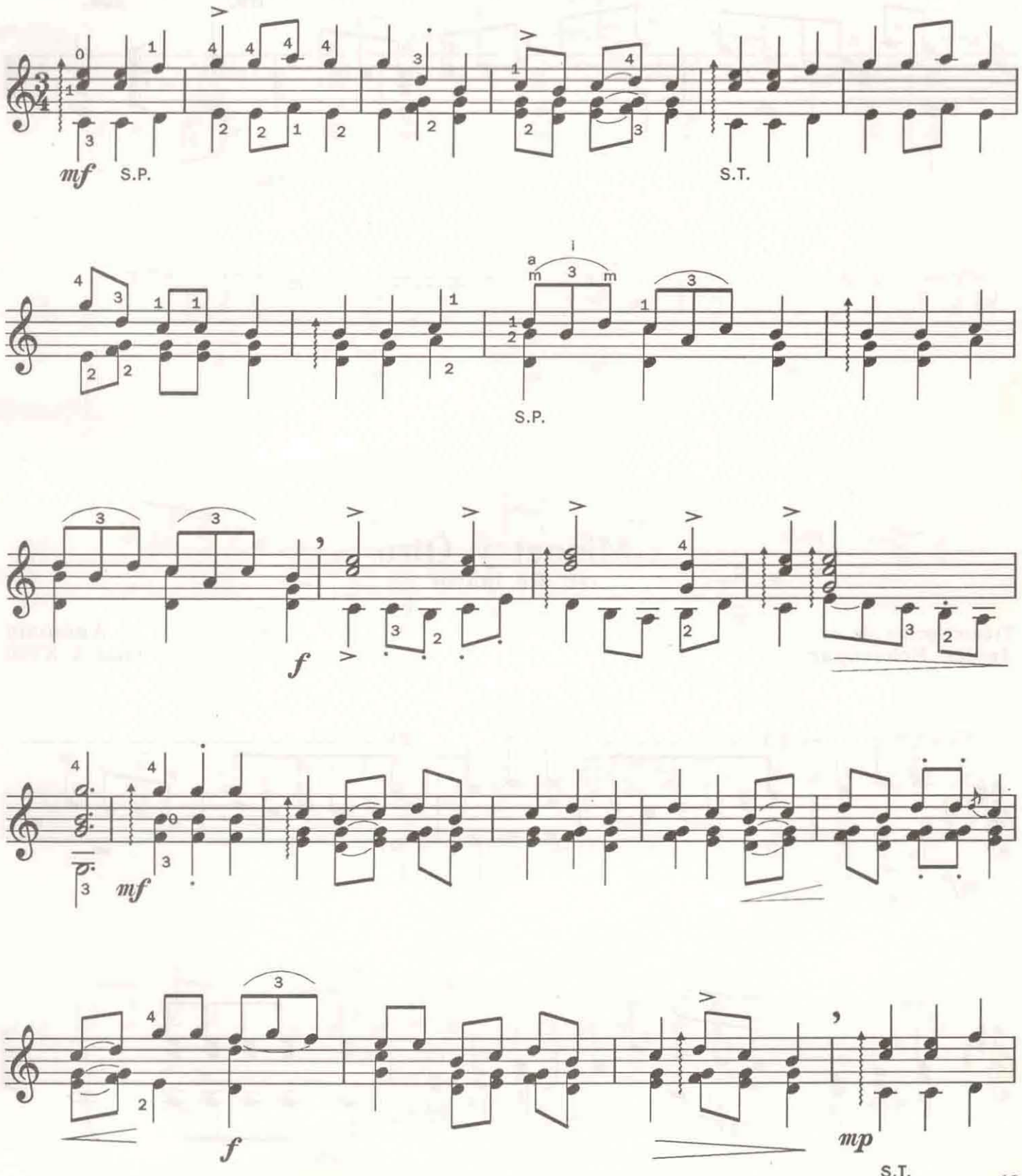
Anónimo
Lima, S. XVIII

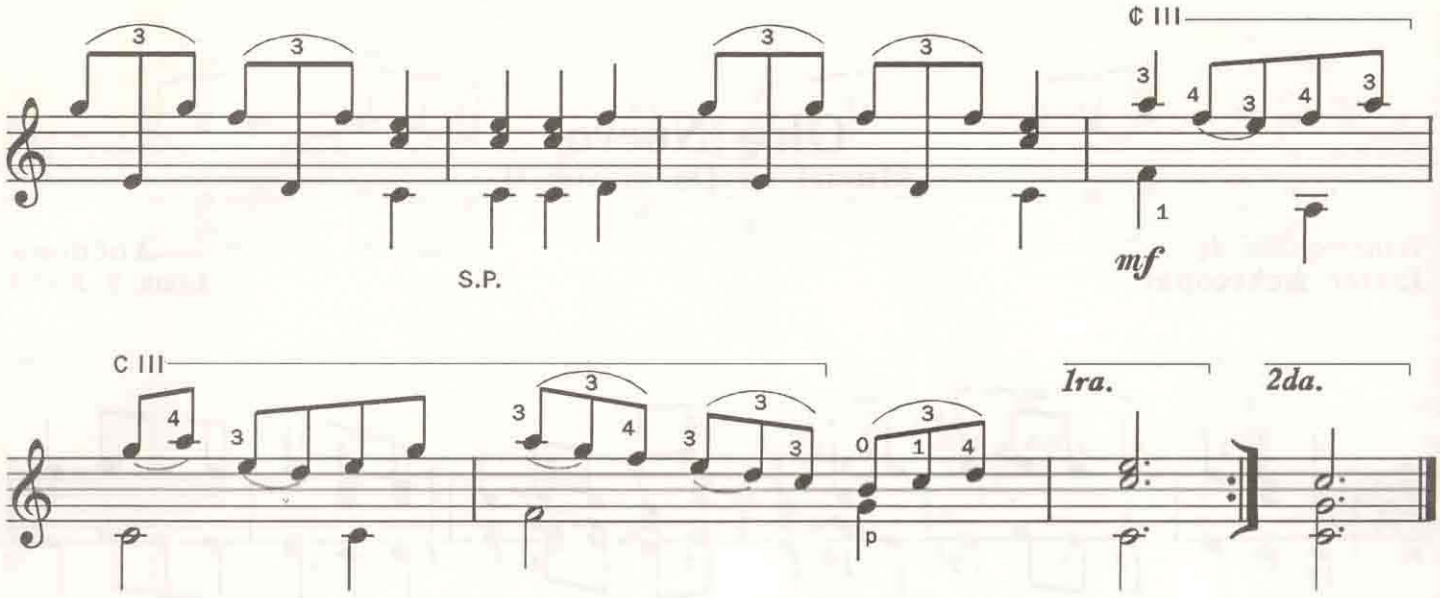


Otro Nuevo
Minuet en Do mayor II

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII

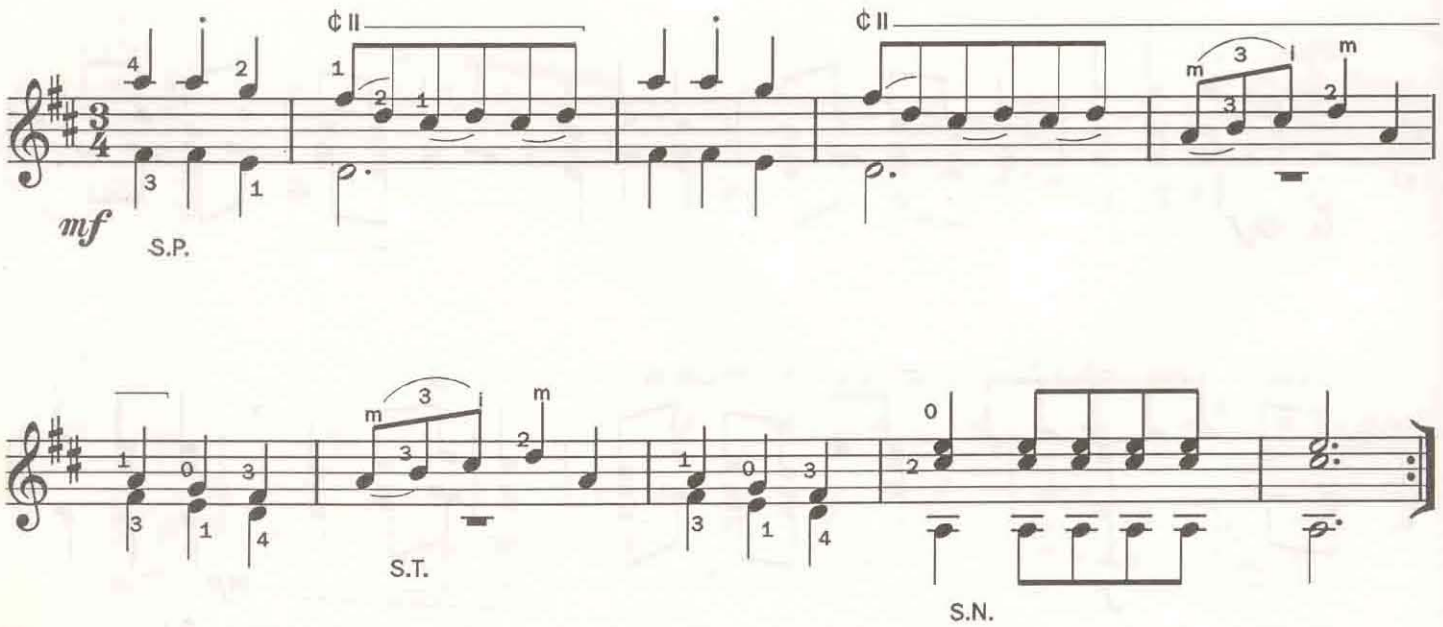


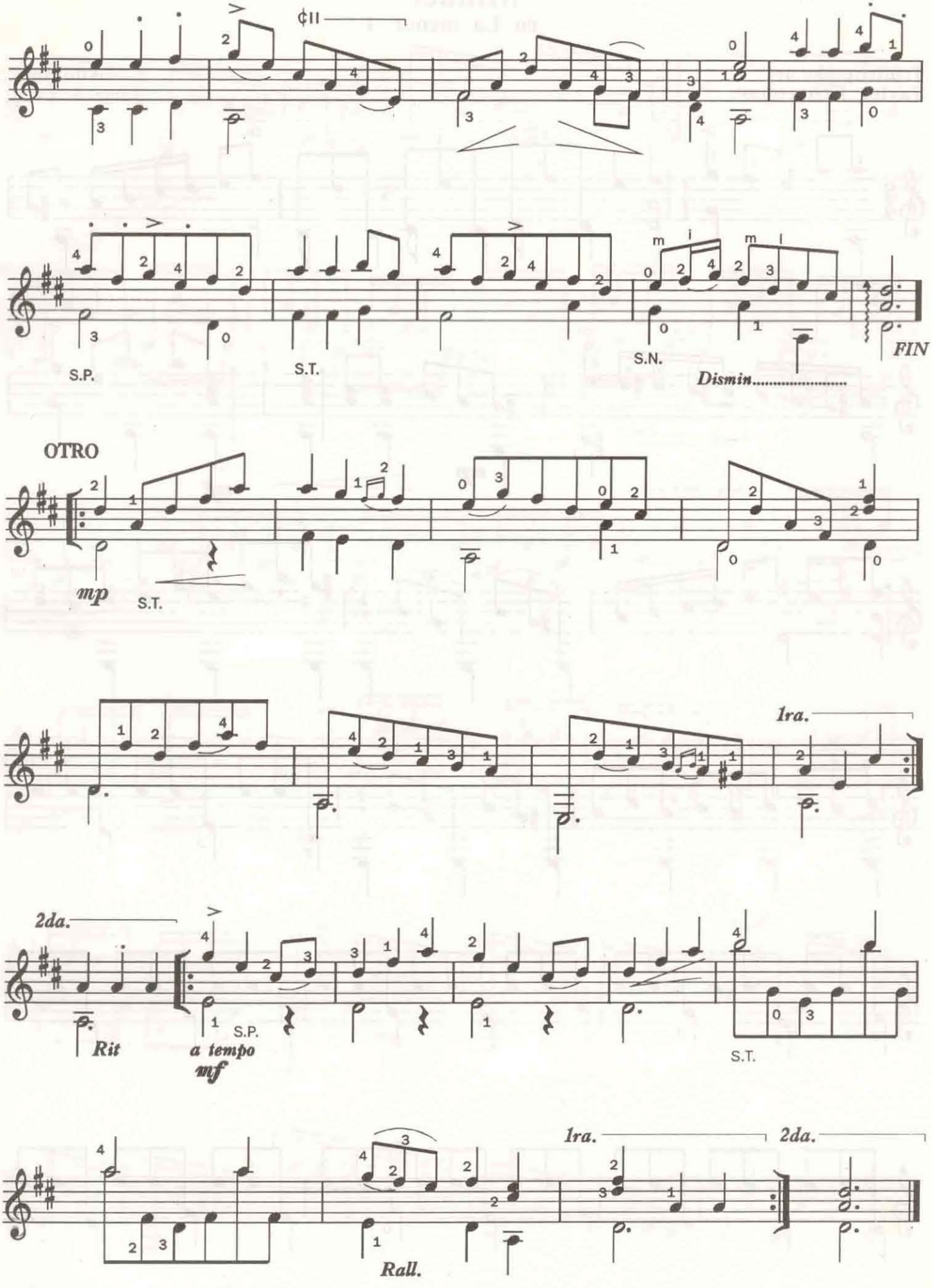


Minuet y Otro
en Re mayor

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII



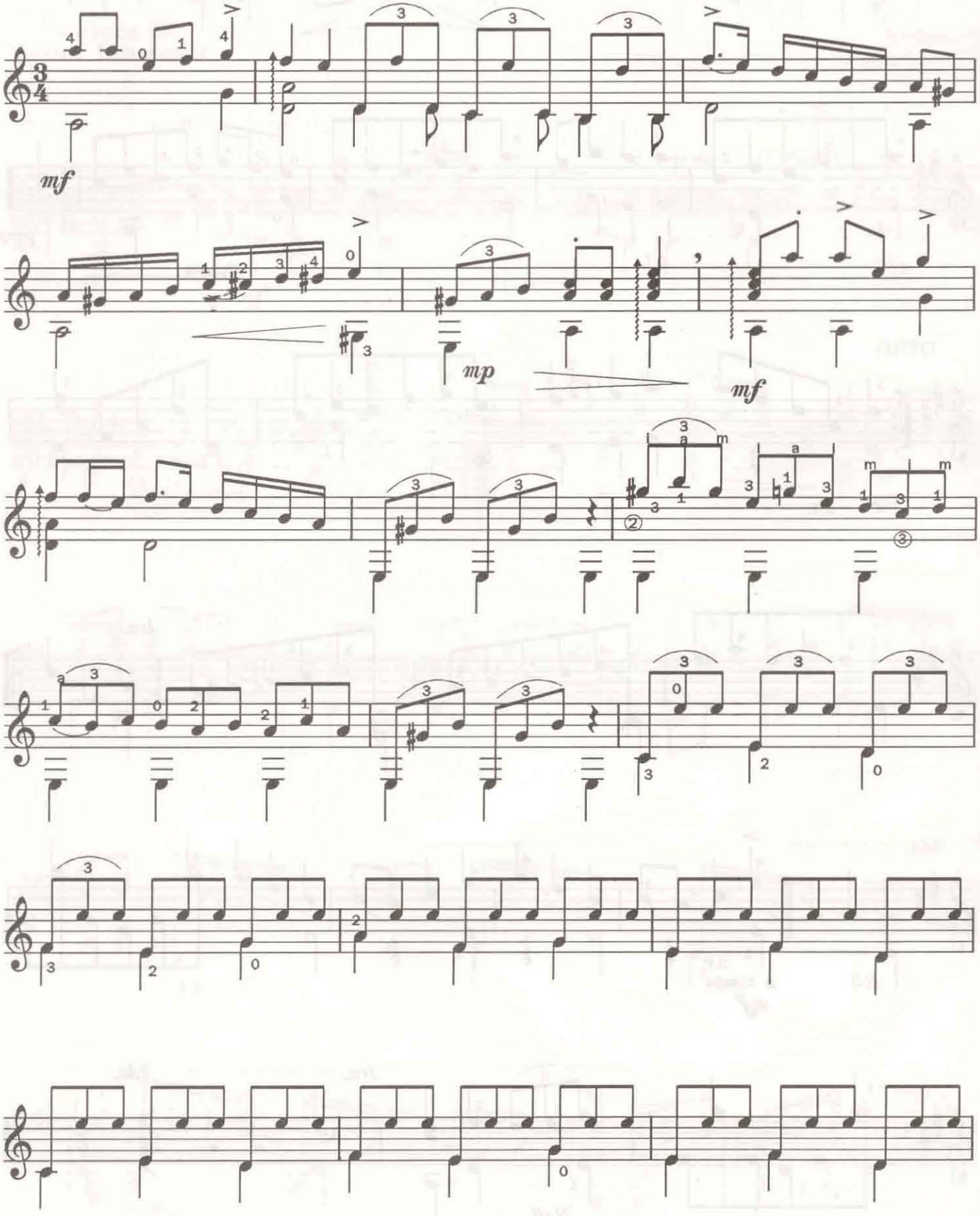

S.P.
S.T.
S.N.
Dismin.....
FIN
OTRO
mp
S.T.
1ra.
2da.
Rit
a tempo
mf
S.P.
S.T.
1ra.
2da.
Rall.

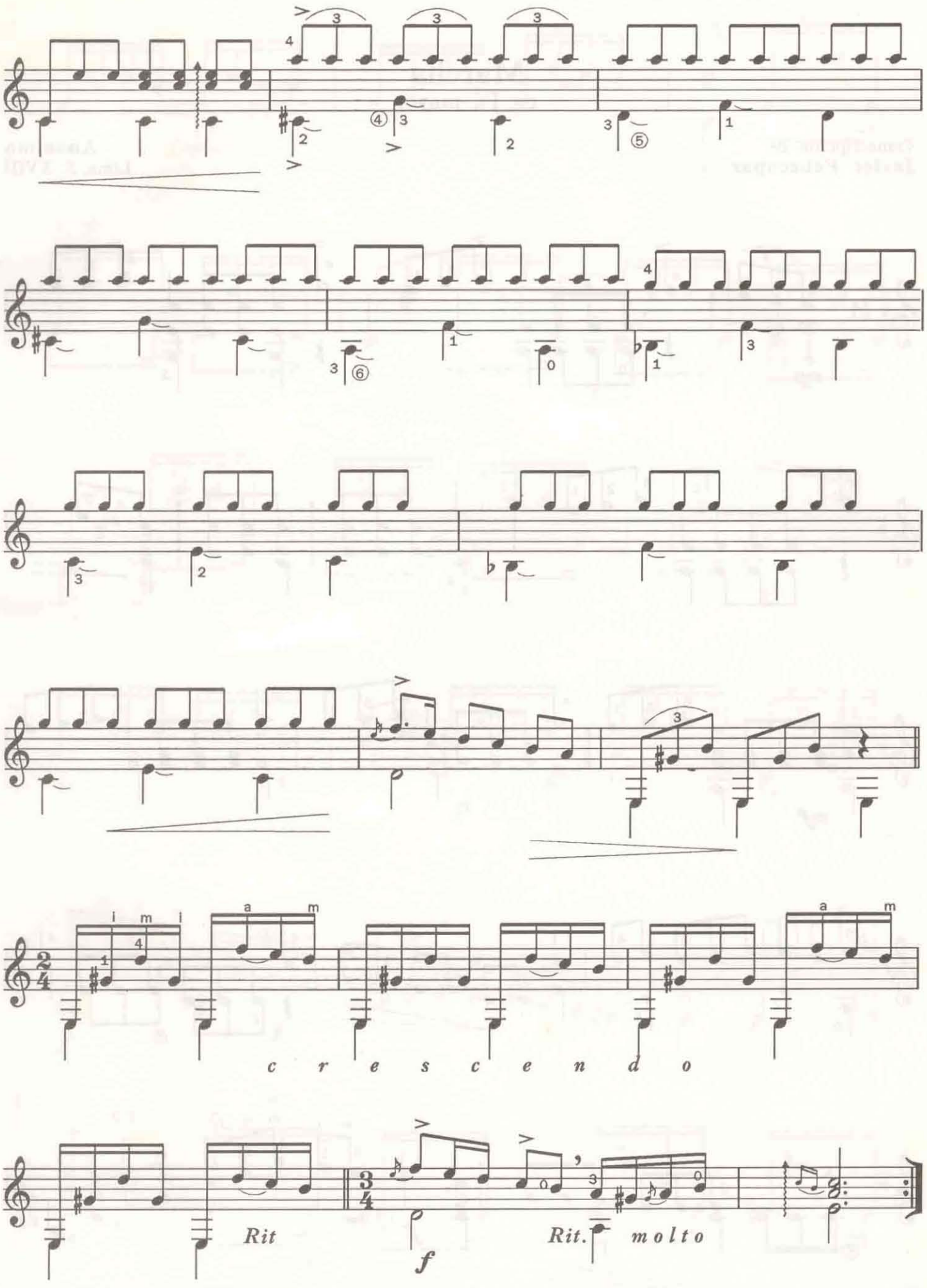
Minuet

en La menor I

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII

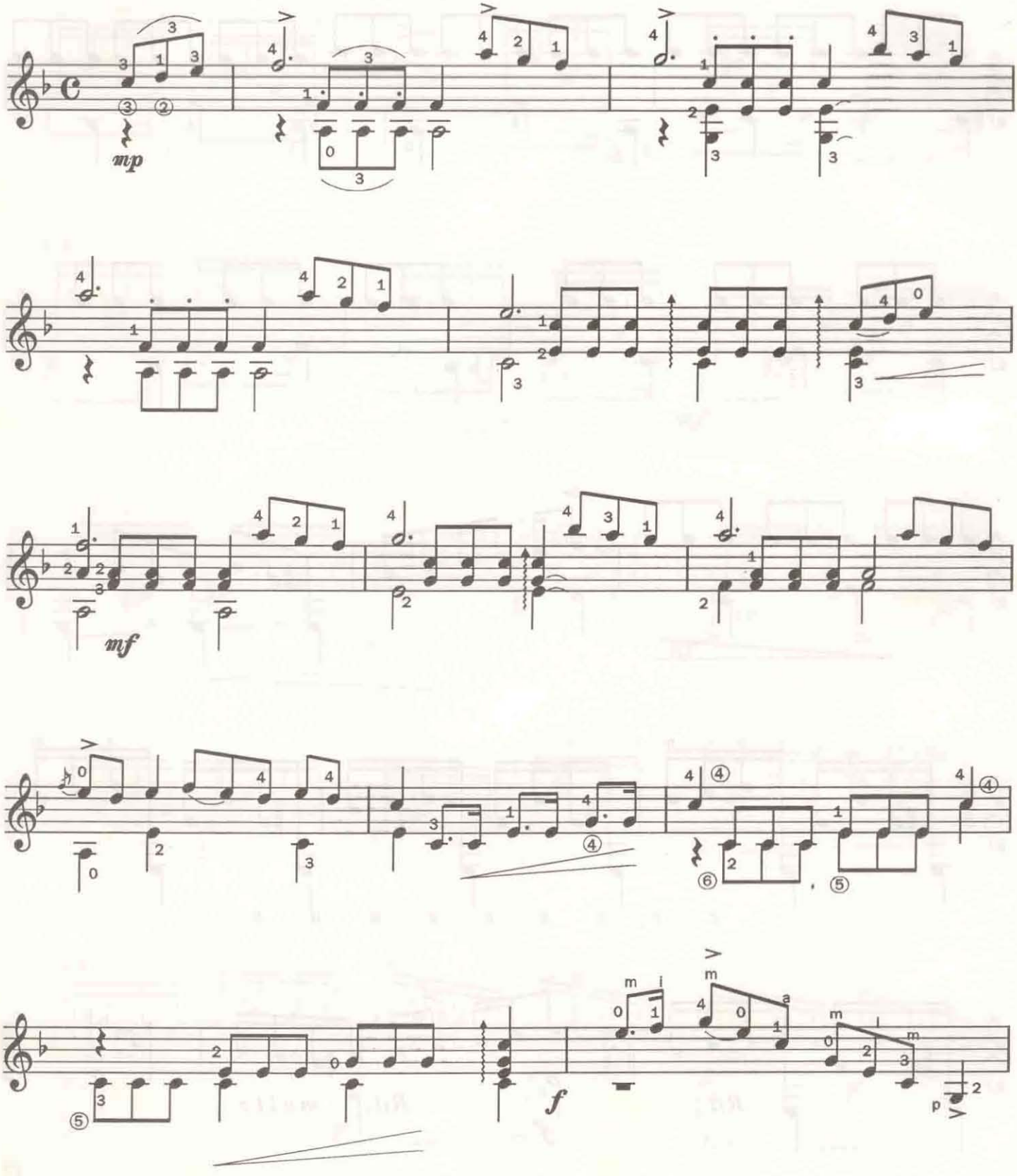


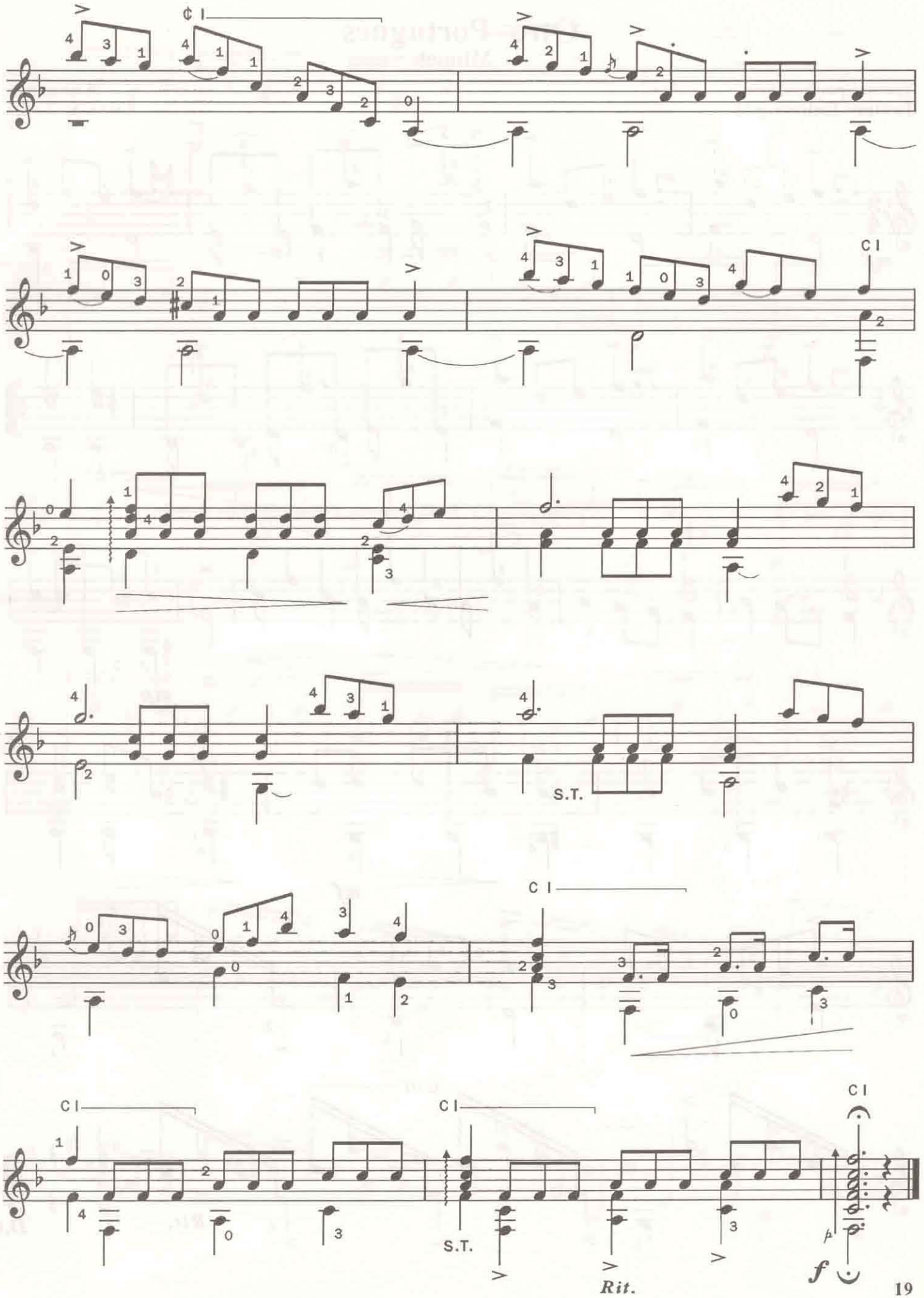

i m i
a m
c r e s c e n d o
Rit
Rit. molto
f

Marcha
en Fa mayor

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII



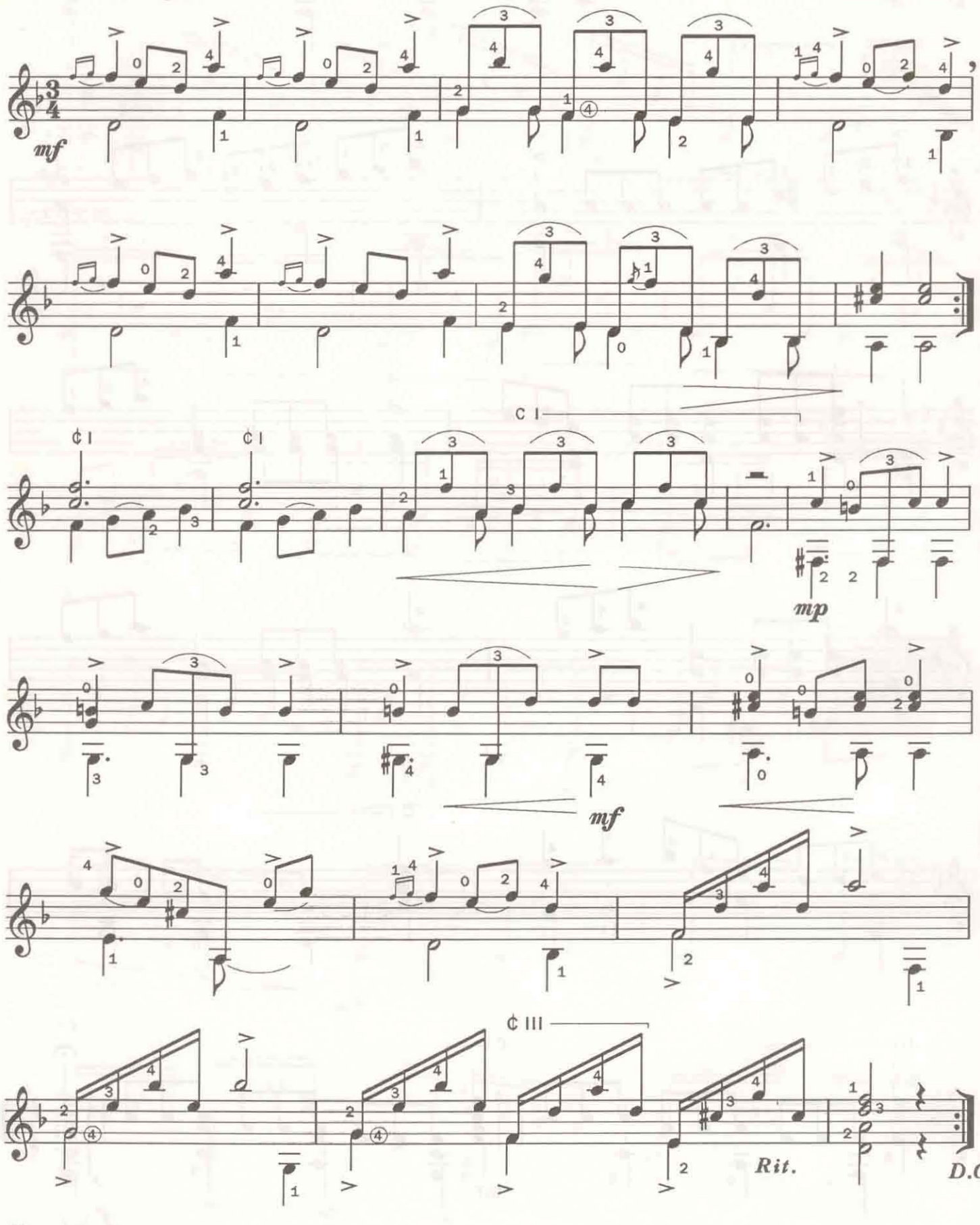

C I
S.T.
C I
C I
C I
S.T.
C I
Rit.
f

Otro Portugués

Minuet

Transcripción de
Javier Echecopar

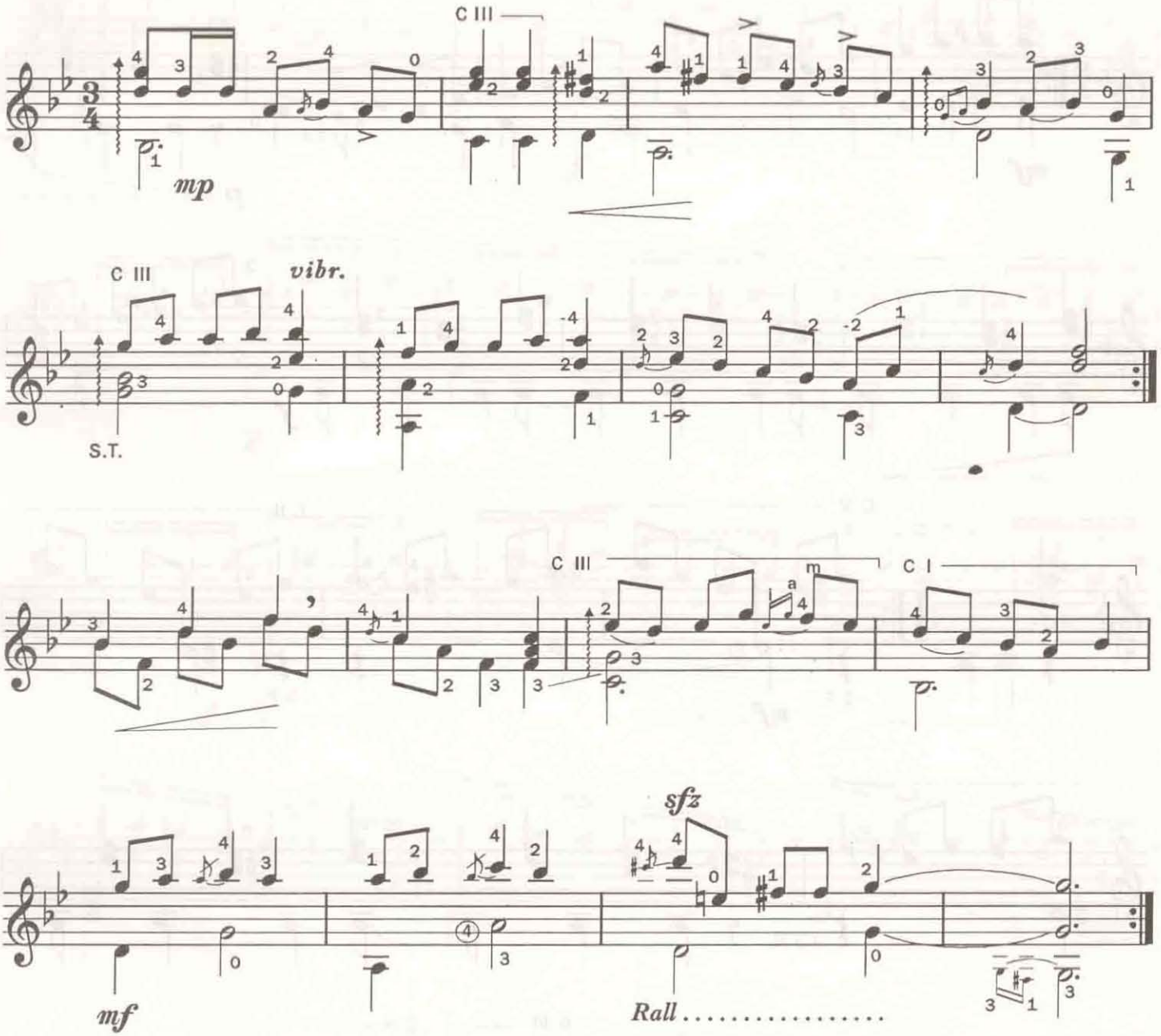
Anónimo
Lima, S. XVIII



Minuet
en Sol menor

Transcripción de
Javier Echecopar

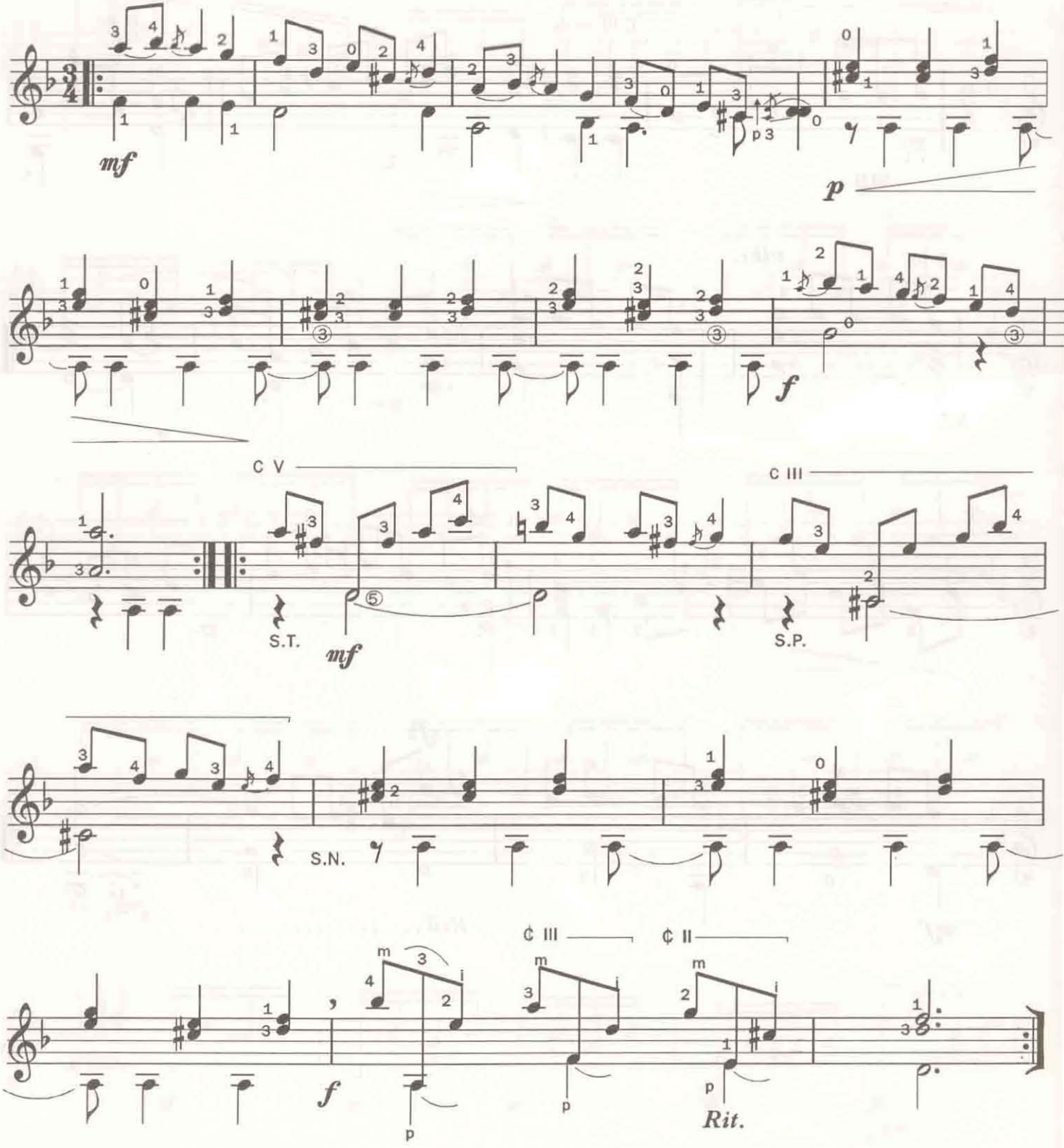
Anónimo
Lima, S. XVIII



Minuet de Conde de las Torres

Transcripción de
Javier Echecopar

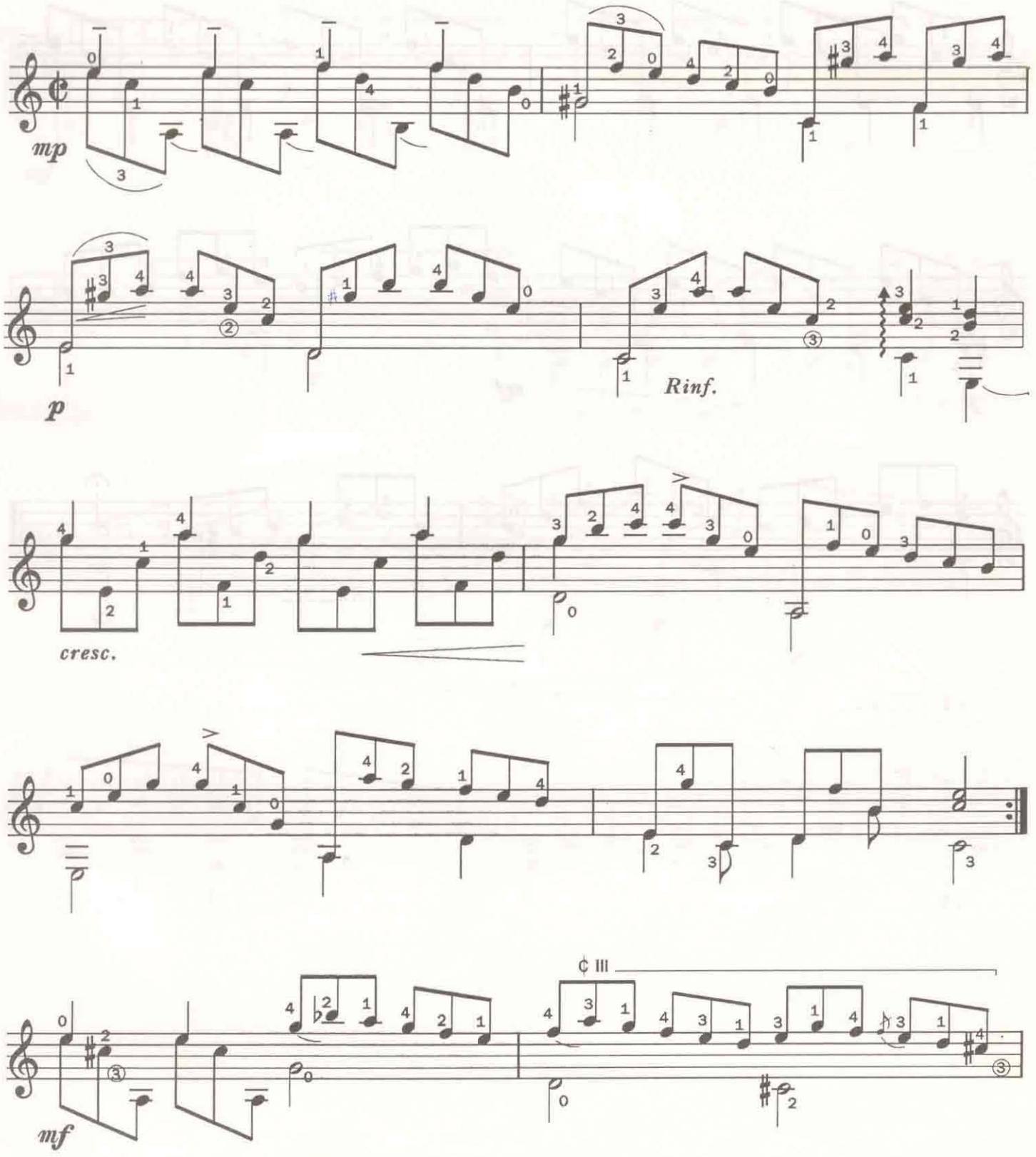
Anónimo
Lima, S. XVIII

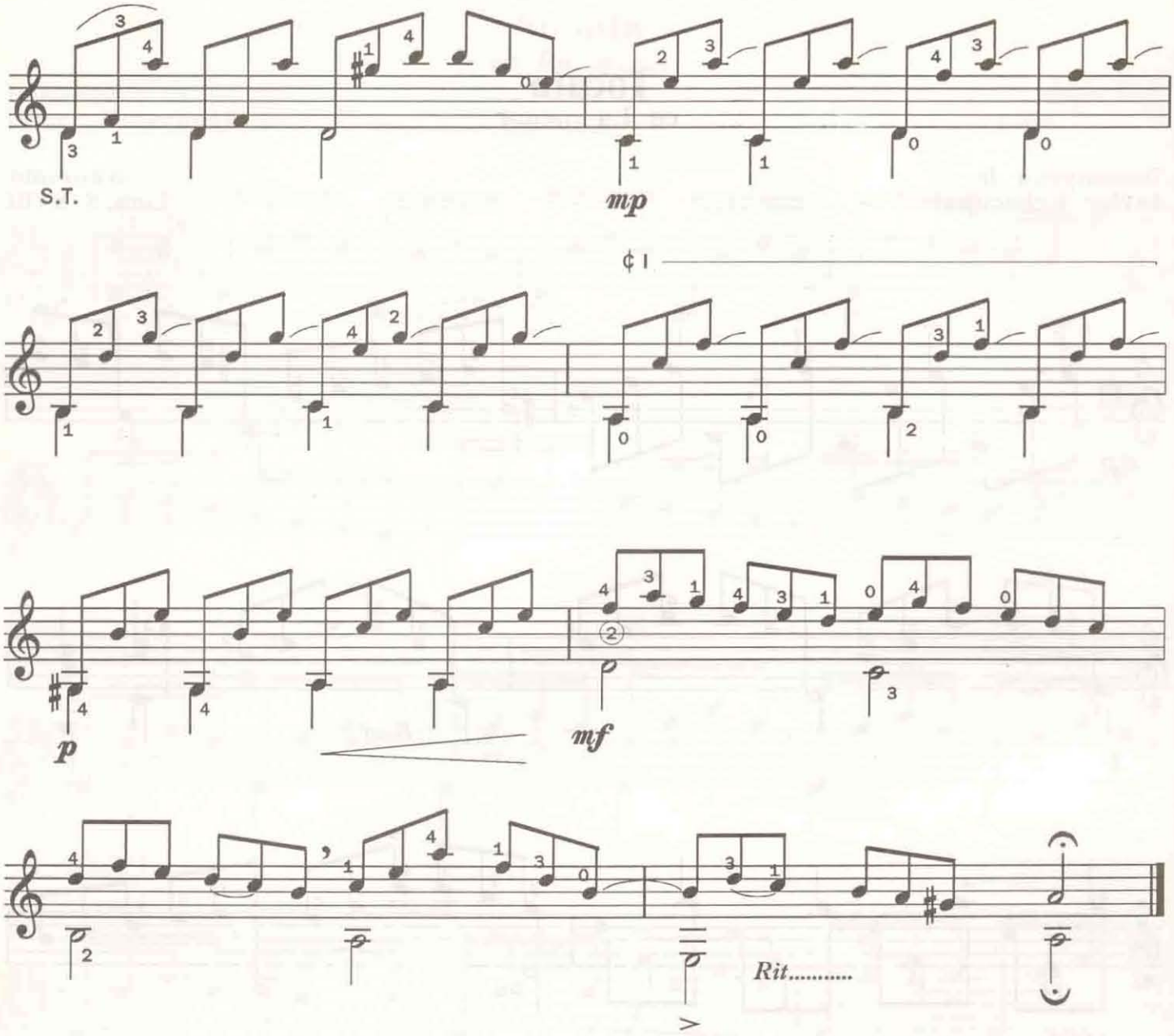


Tocata
en La menor

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII

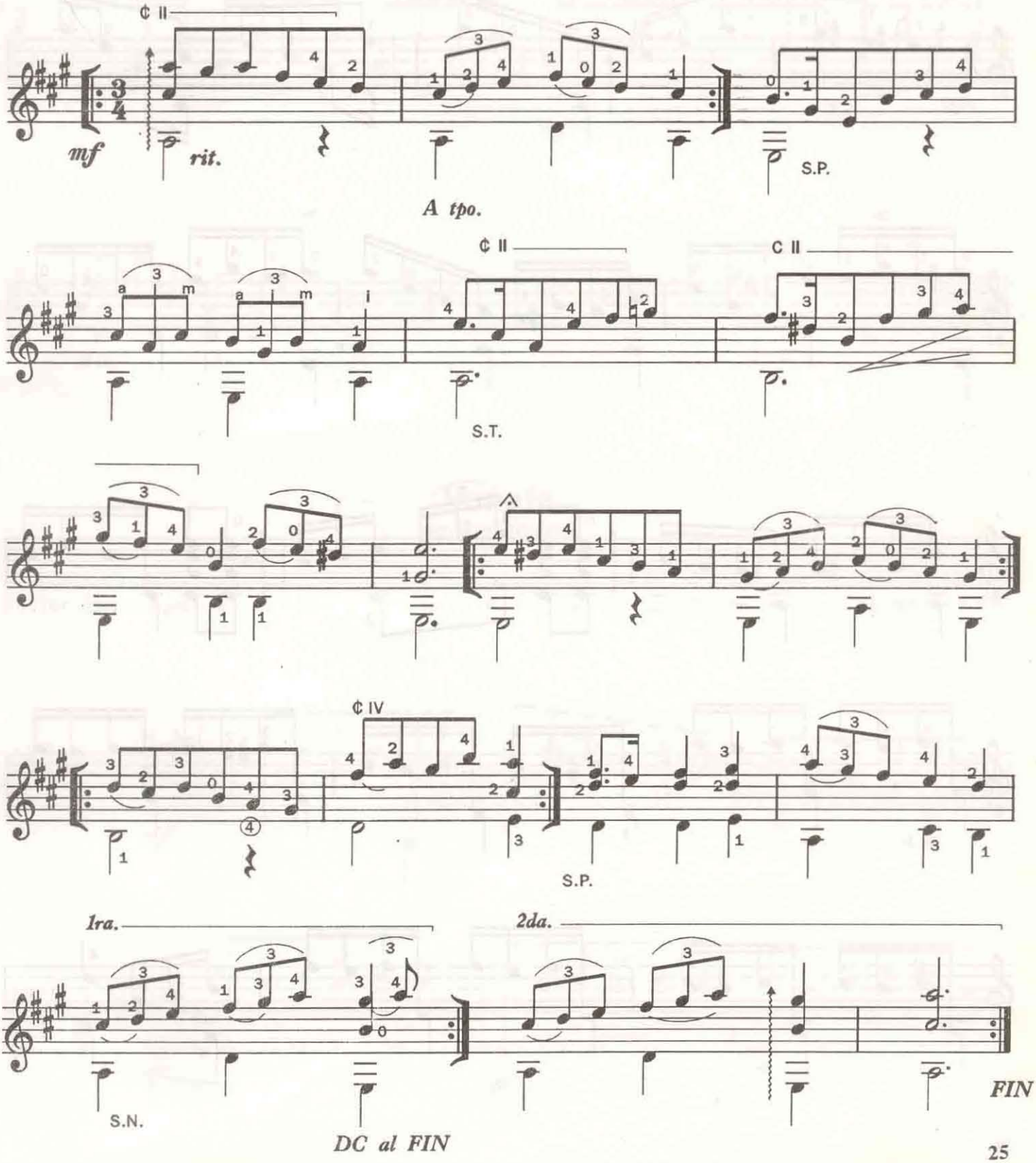



S.T.
mp
¢ I
p
mf
Rit.....

Minuet
en La mayor I

Transcripción de
Javier Echecopar

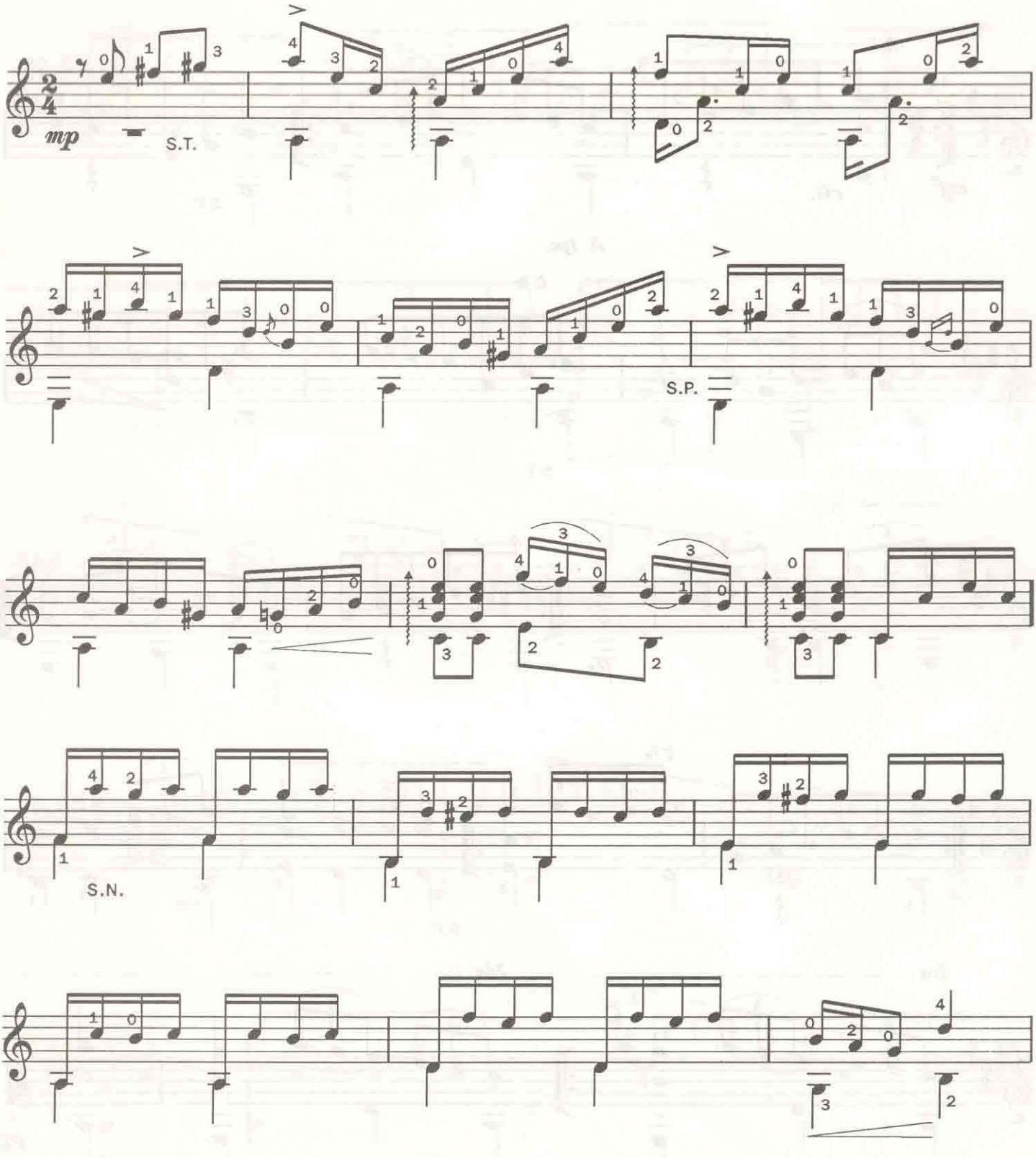
Anónimo
Lima, S. XVIII

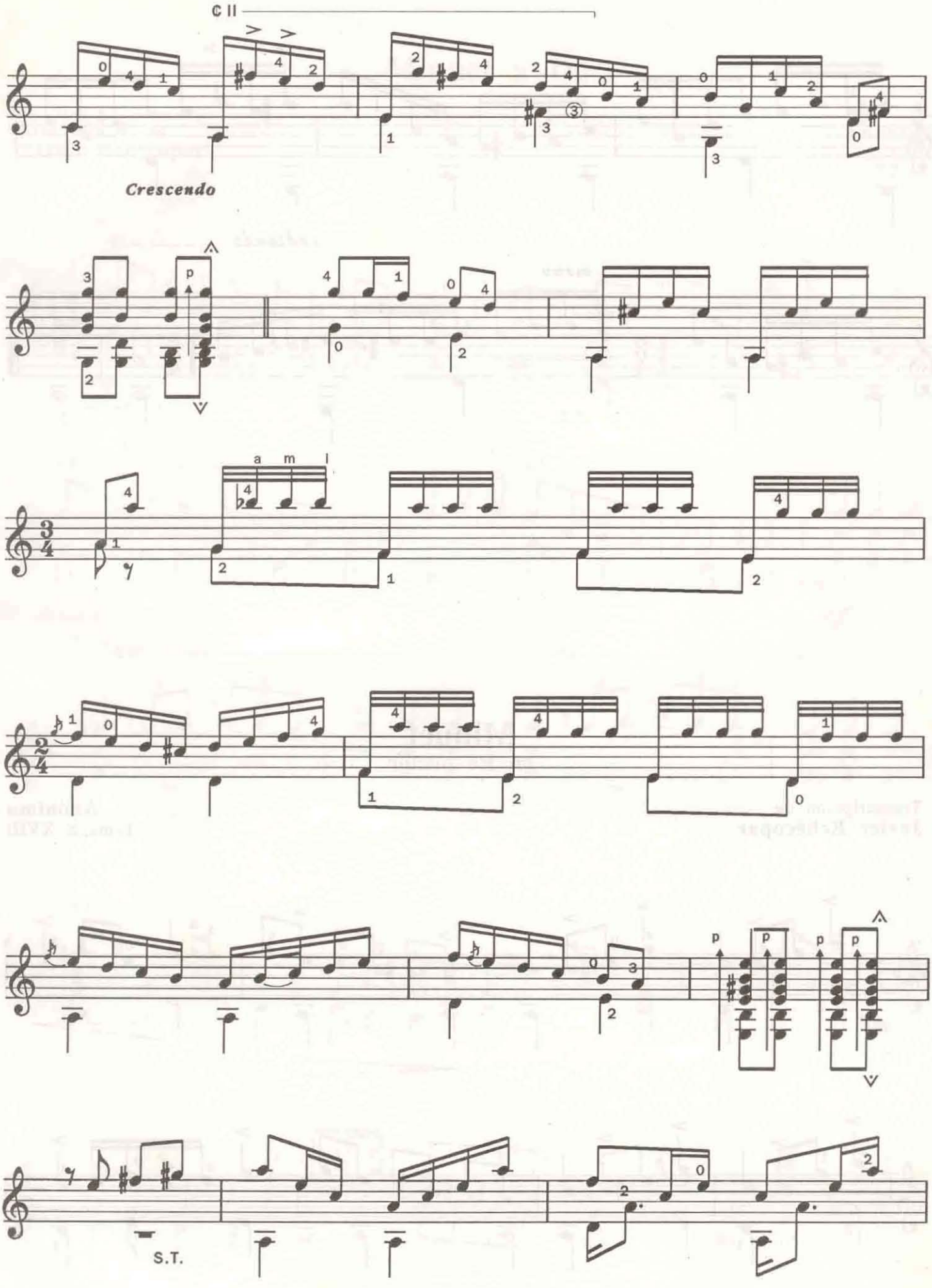


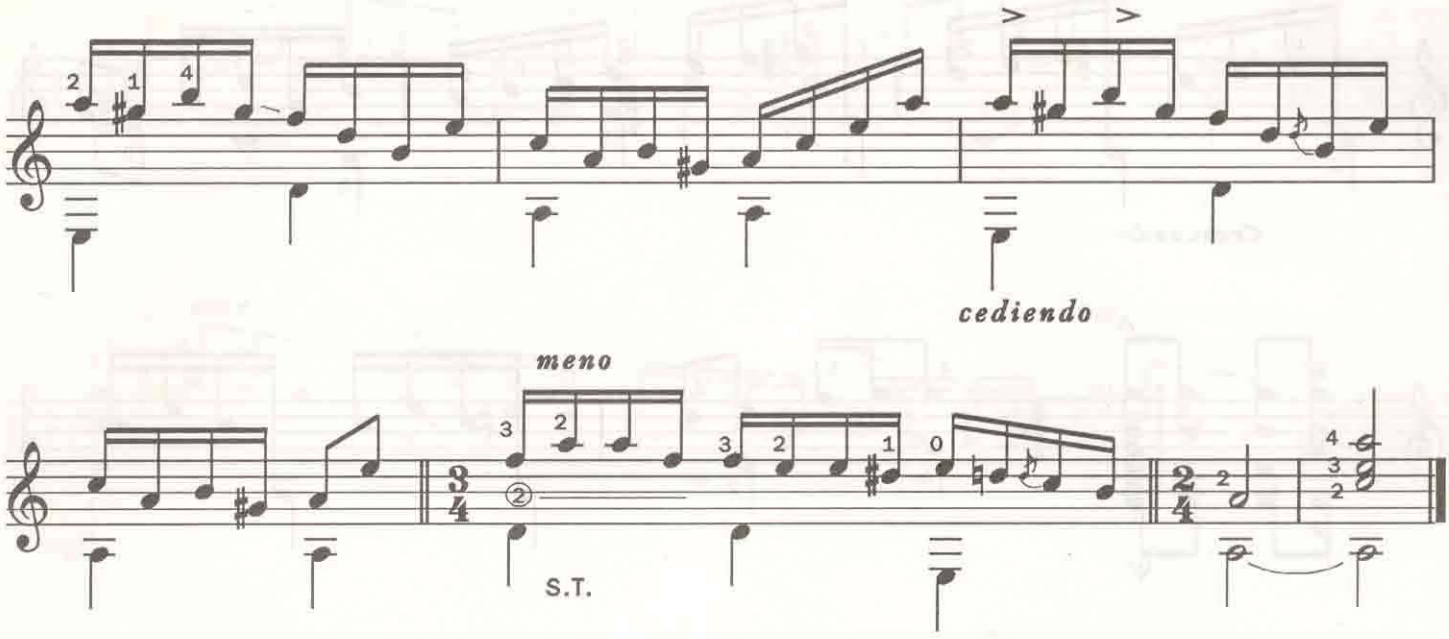
Adagio
en La menor

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII



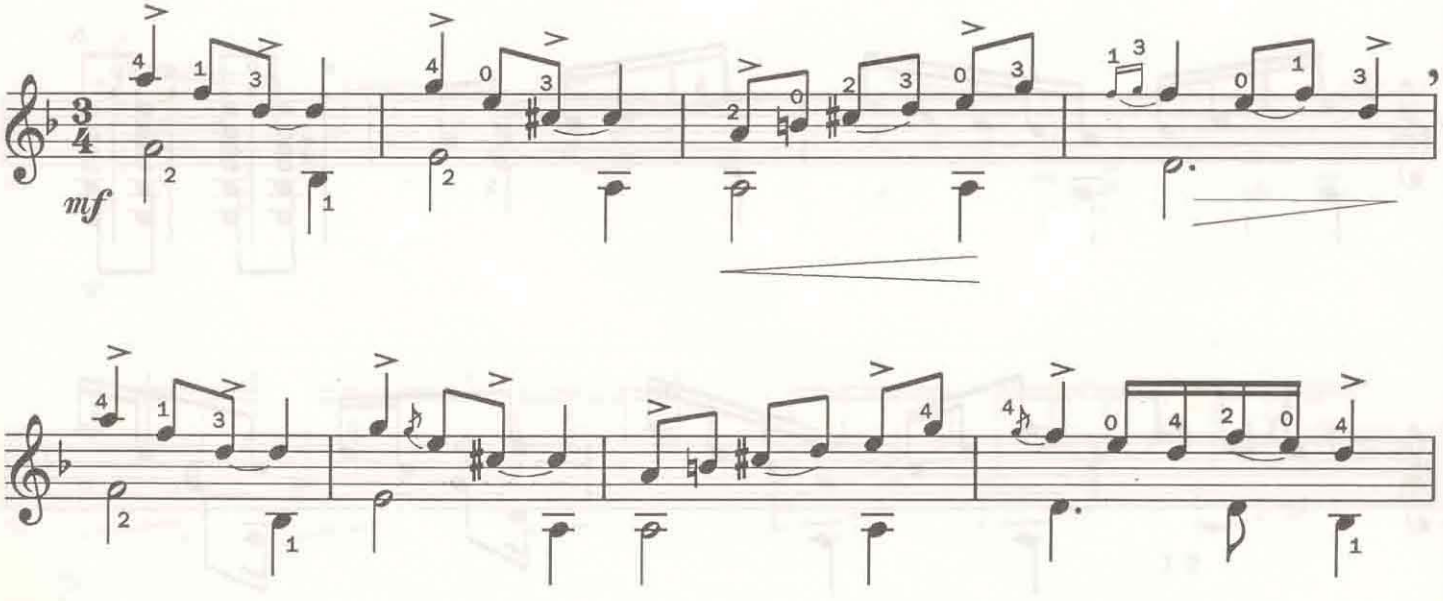

Crescendo
S.T.

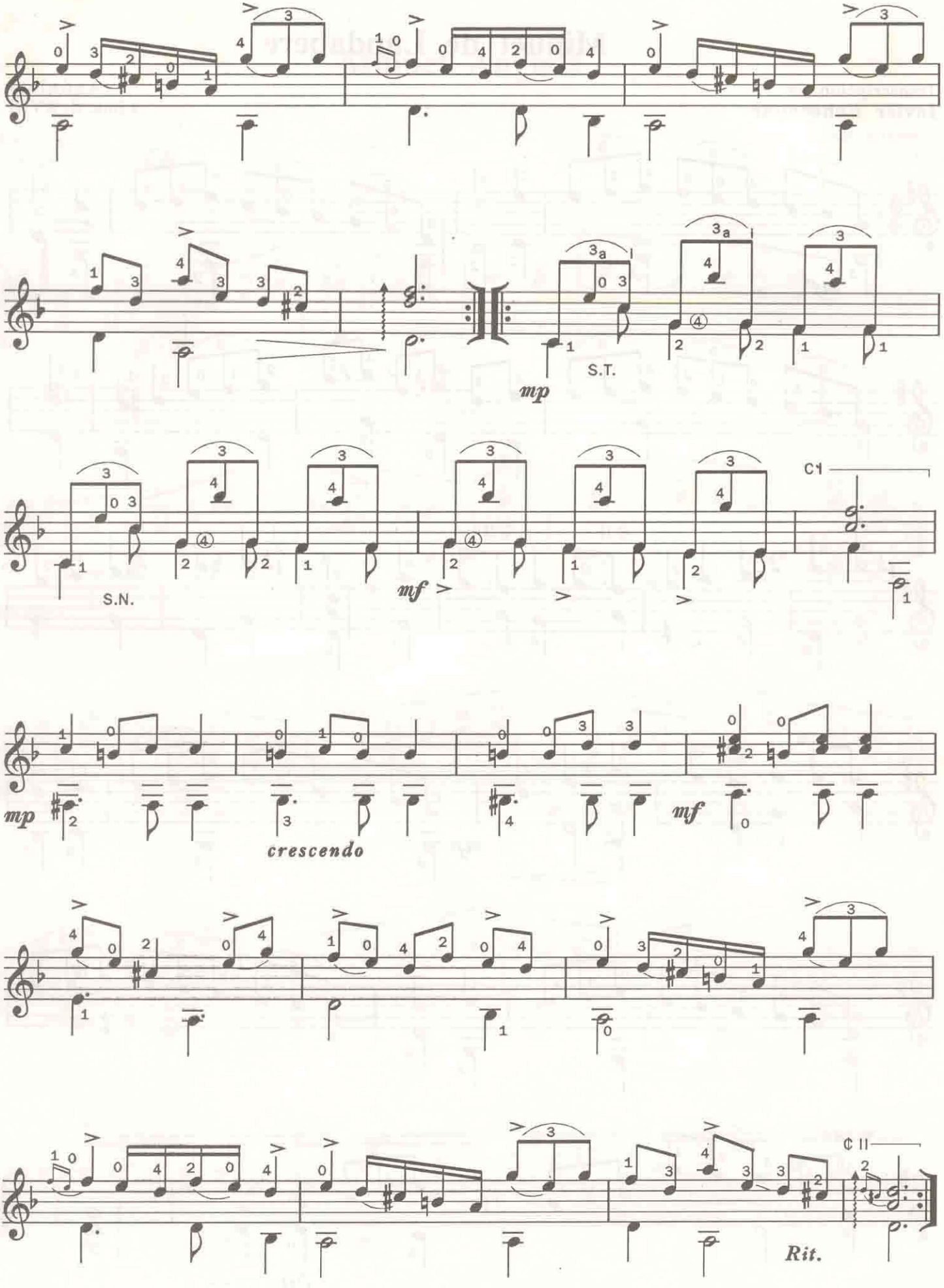


Minuet
en Re menor

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII

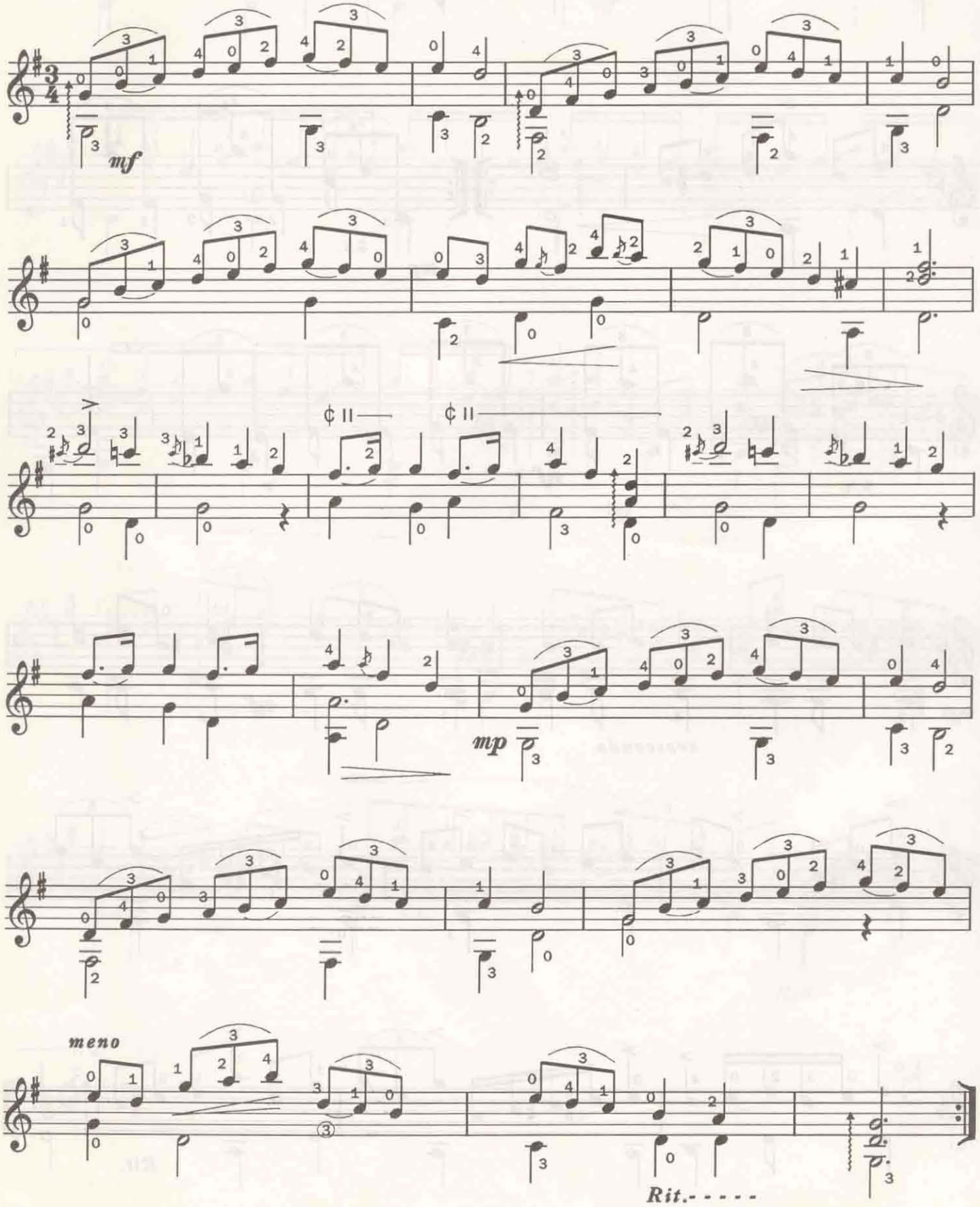



S.T.
mp
S.N.
mf
C1
mp
crescendo
mf
C II
Rit.

Minuet de Landabere

Transcripción de
Javier Echecopar

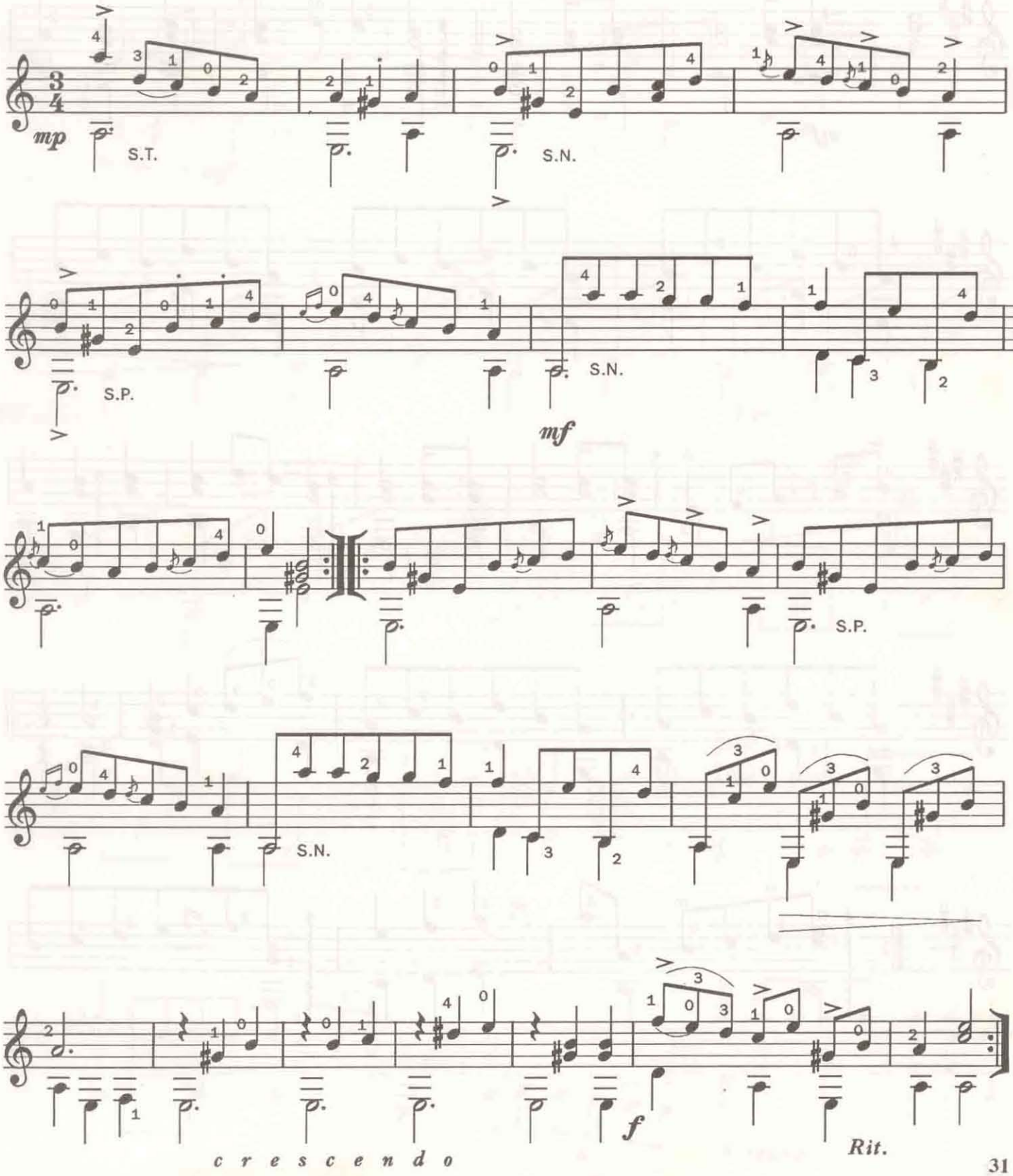
Anónimo
Lima, S. XVIII



Minuet
en La menor II

Transcripción de
Javier Echecopar

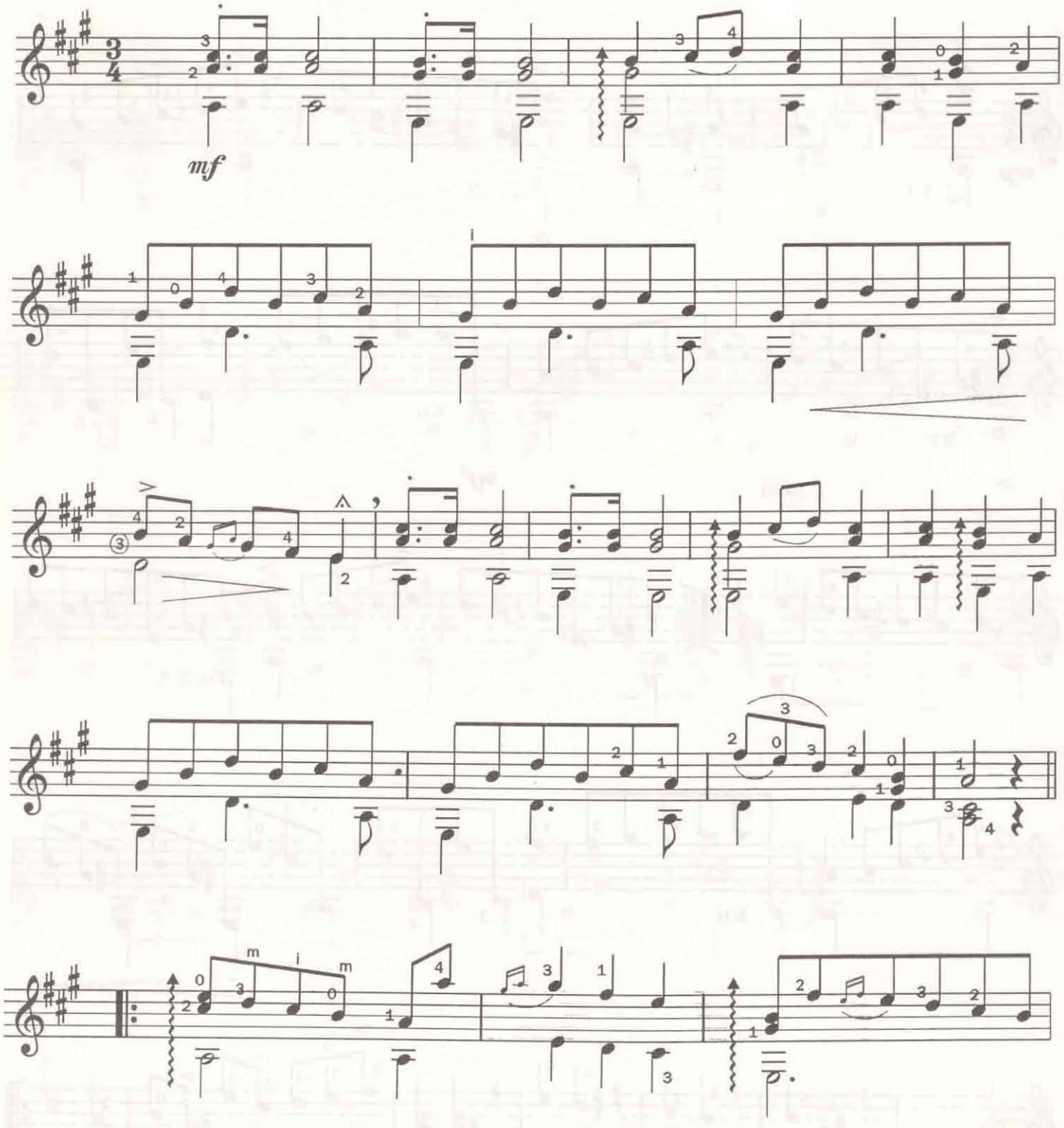
Anónimo
Lima, S. XVIII

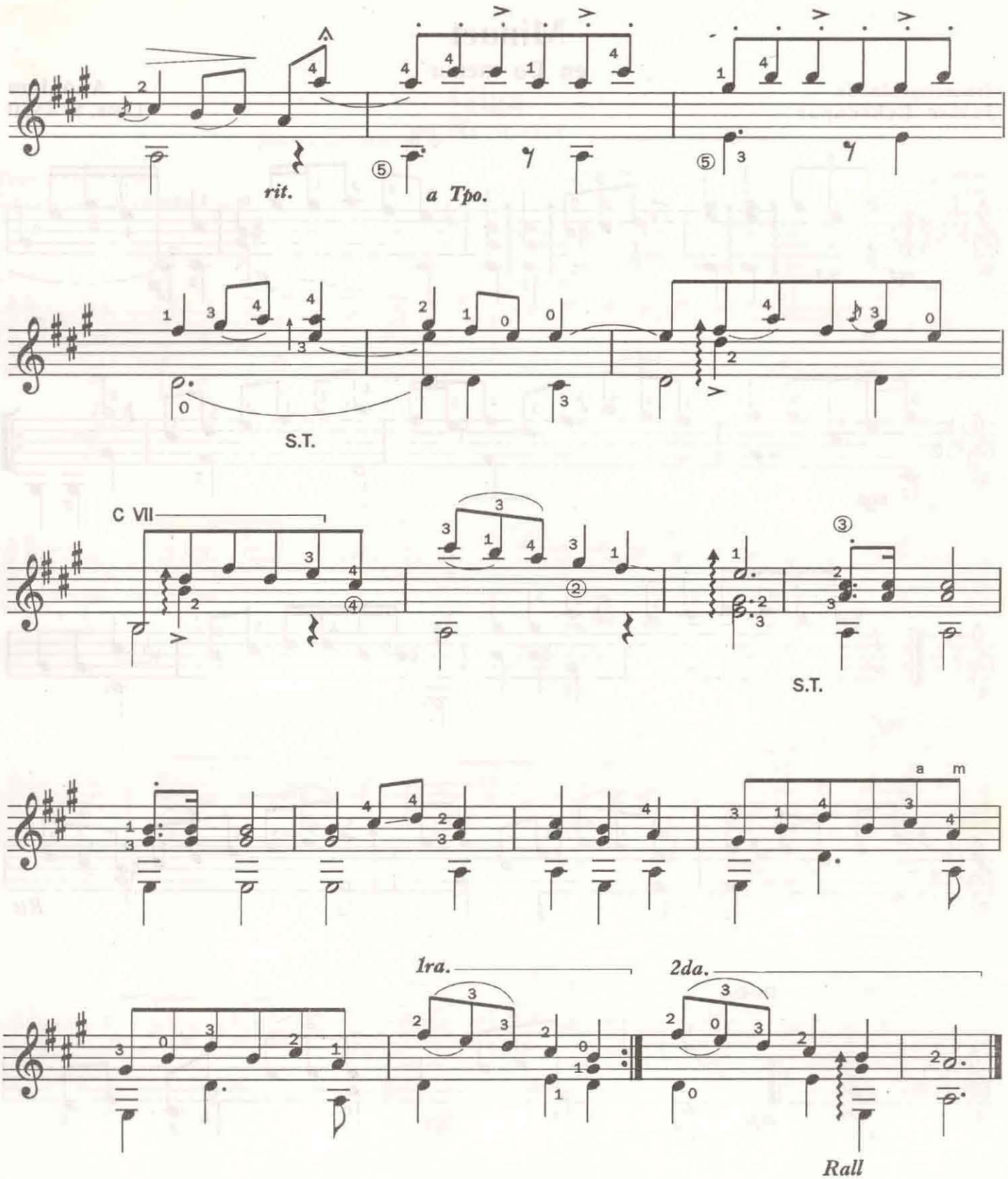


Minuet
en La mayor II

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII

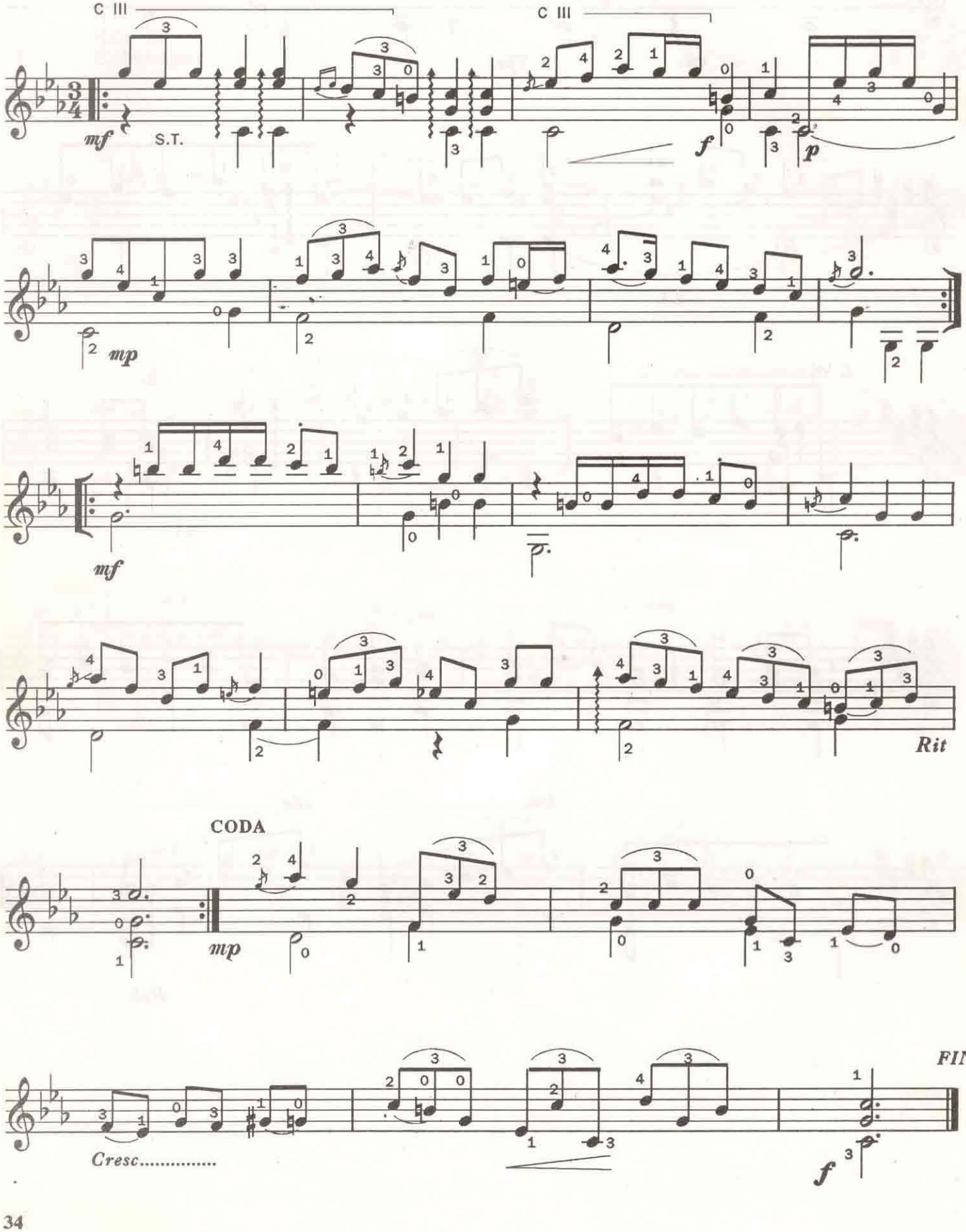



rit.
a Tpo.
S.T.
C VII
S.T.
a m
1ra.
2da.
Rall

Minuet
en Do menor

Transcripción de
Javier Echecopar

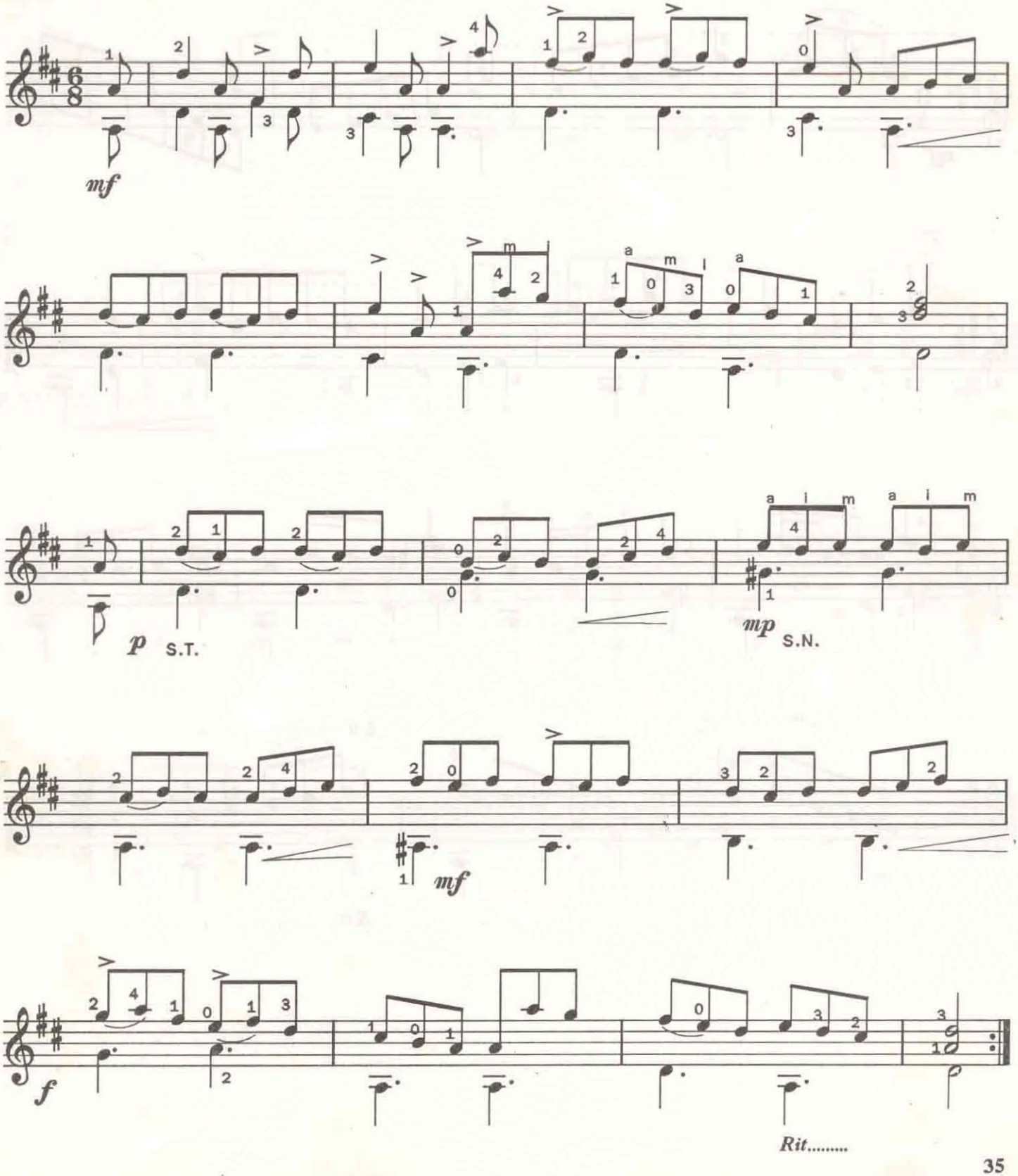
Anónimo
Lima, S. XVIII



Giga
en Re mayor

Transcripción de
Javier Echecopar

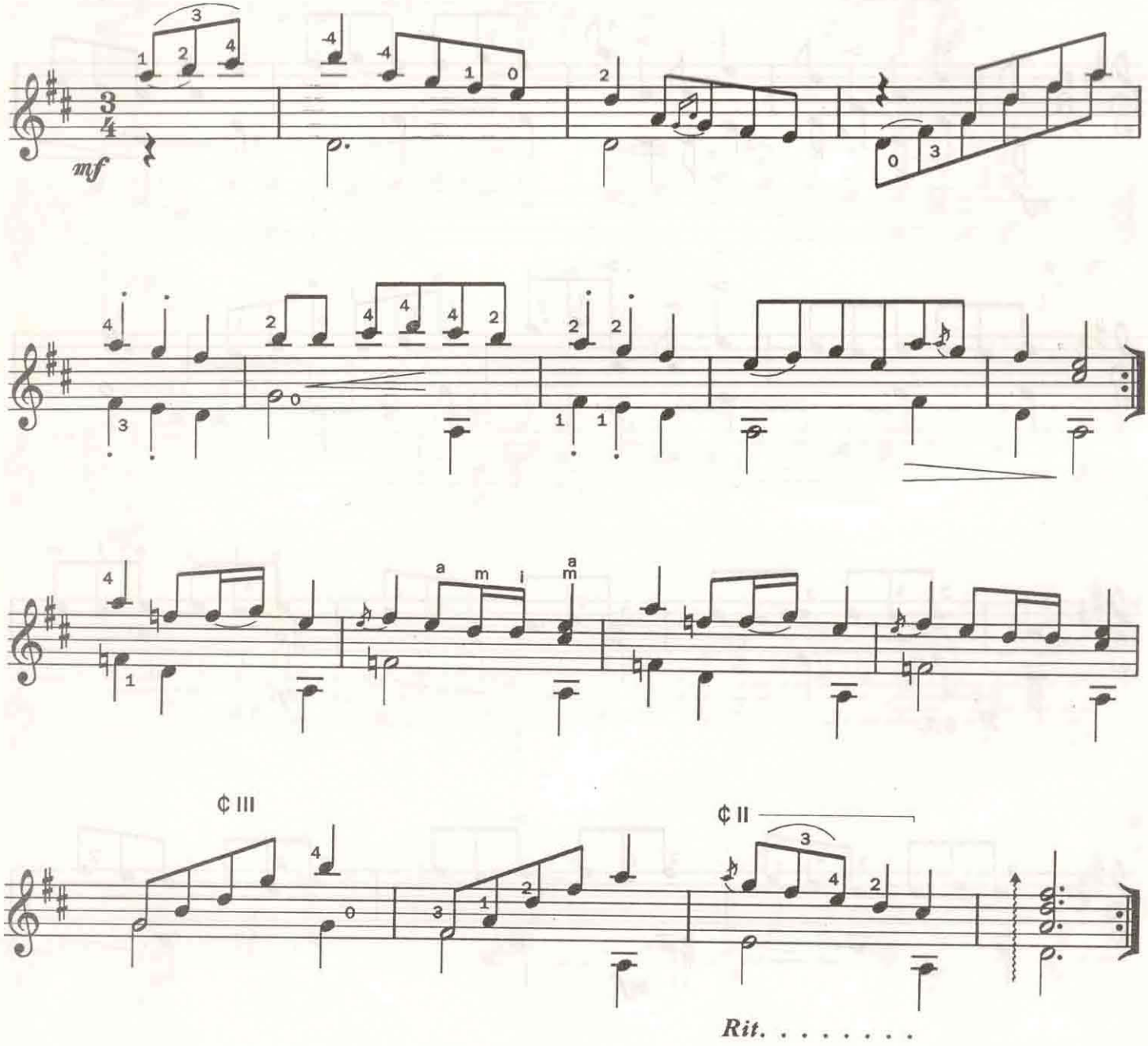
Anónimo
Lima, S. XVIII



Minuet
en Re mayor I

Transcripción de
Javier Echecopar

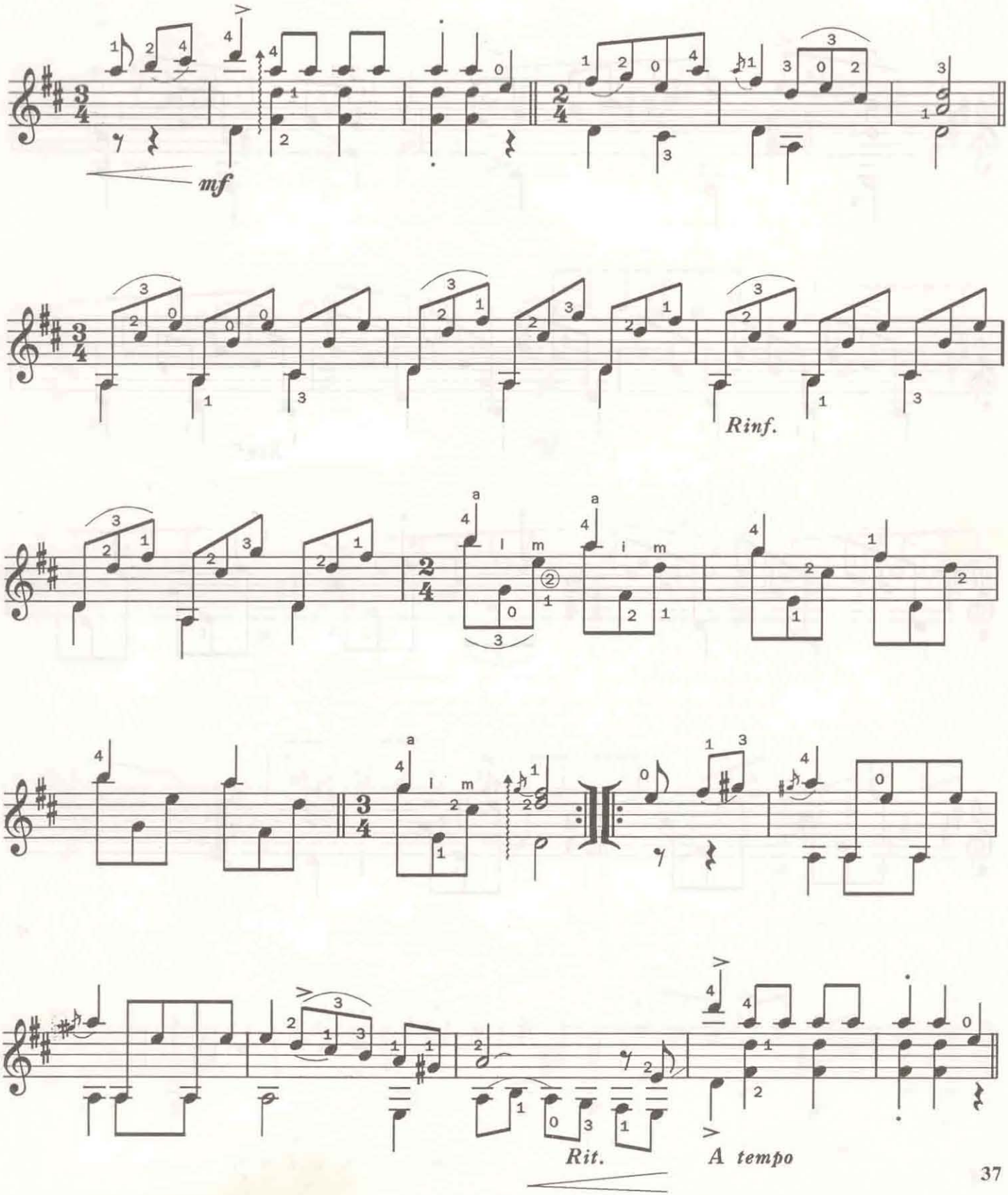
Anónimo
Lima, S. XVIII

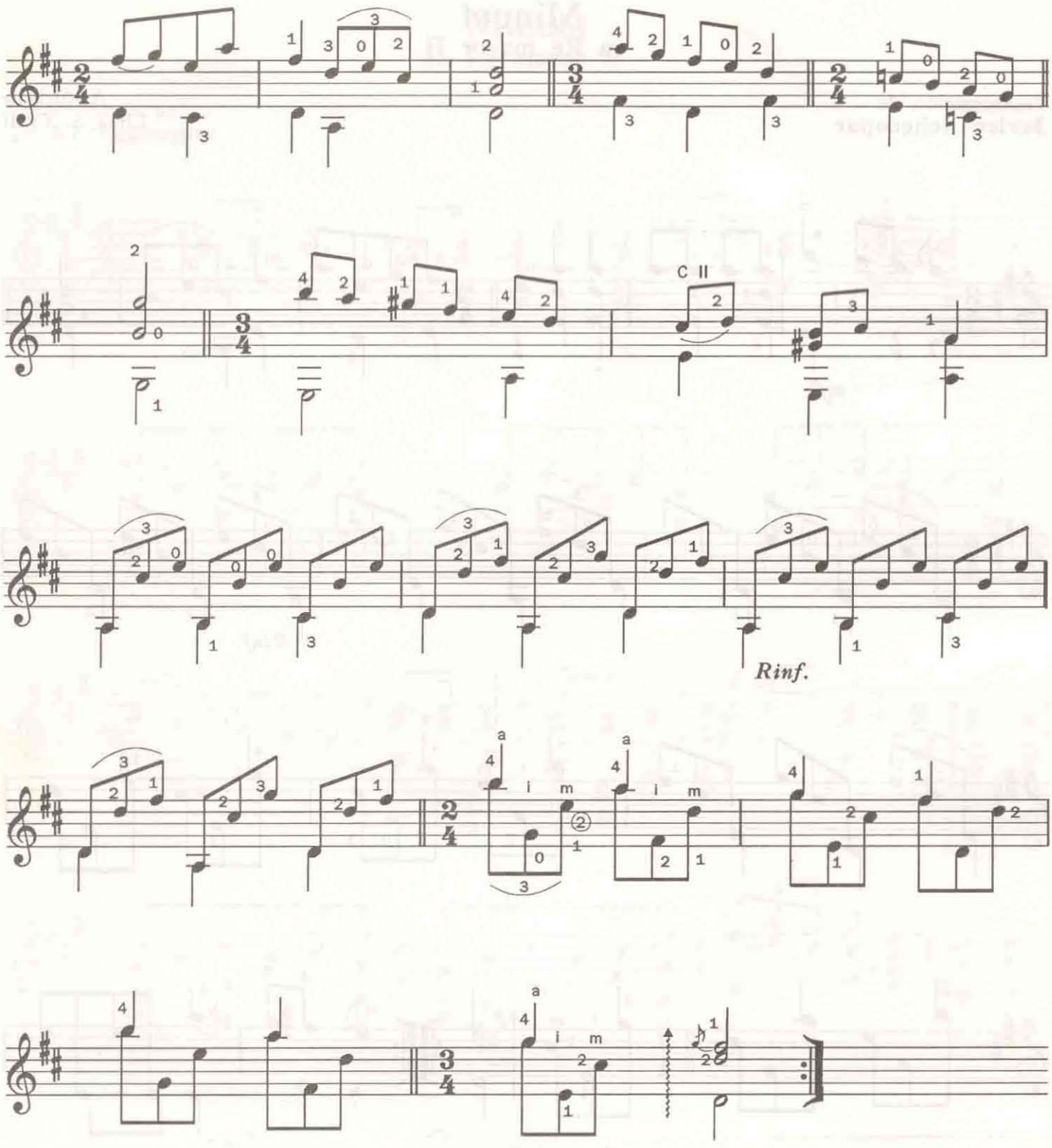


Minuet
en Re mayor II

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII

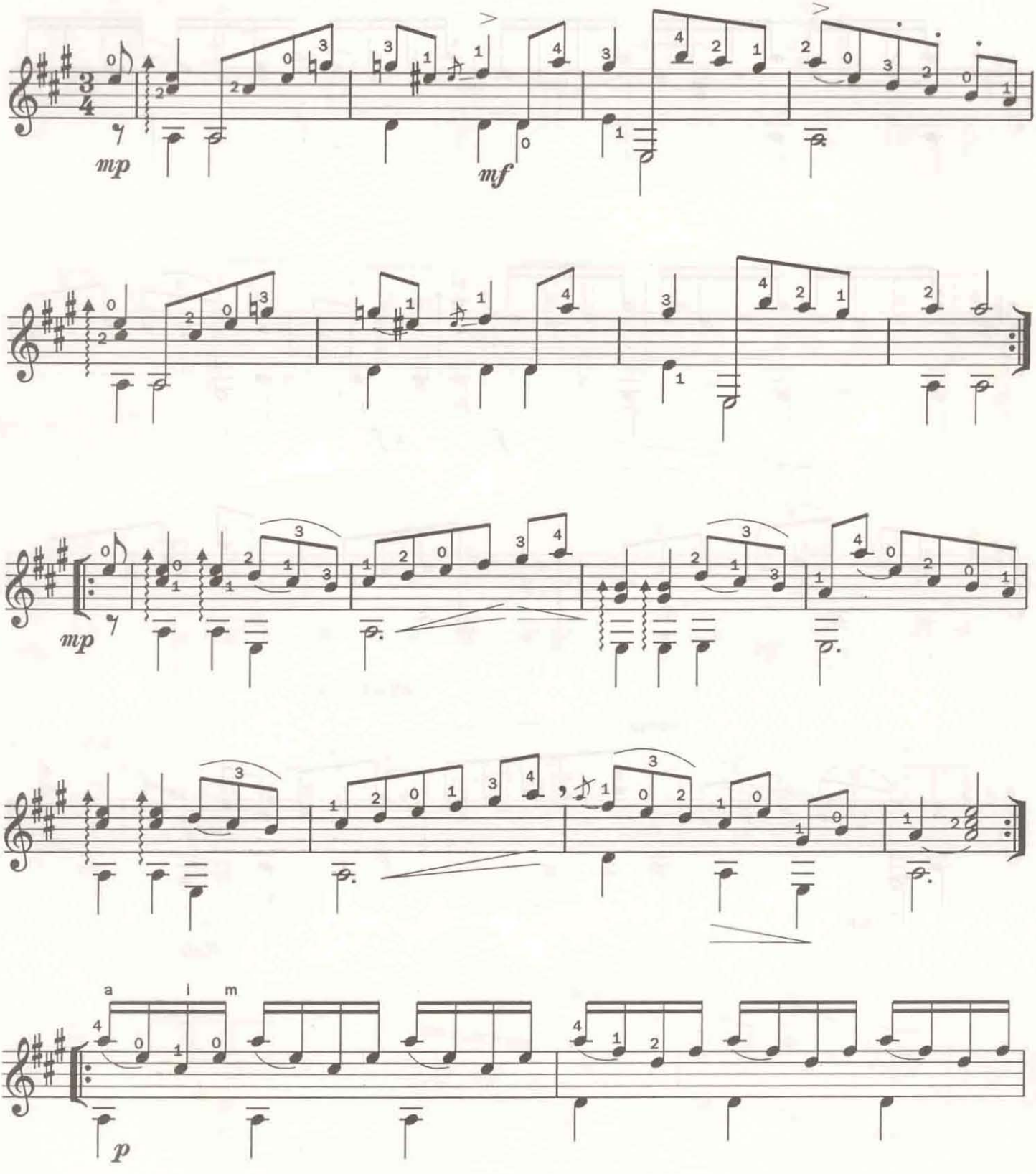


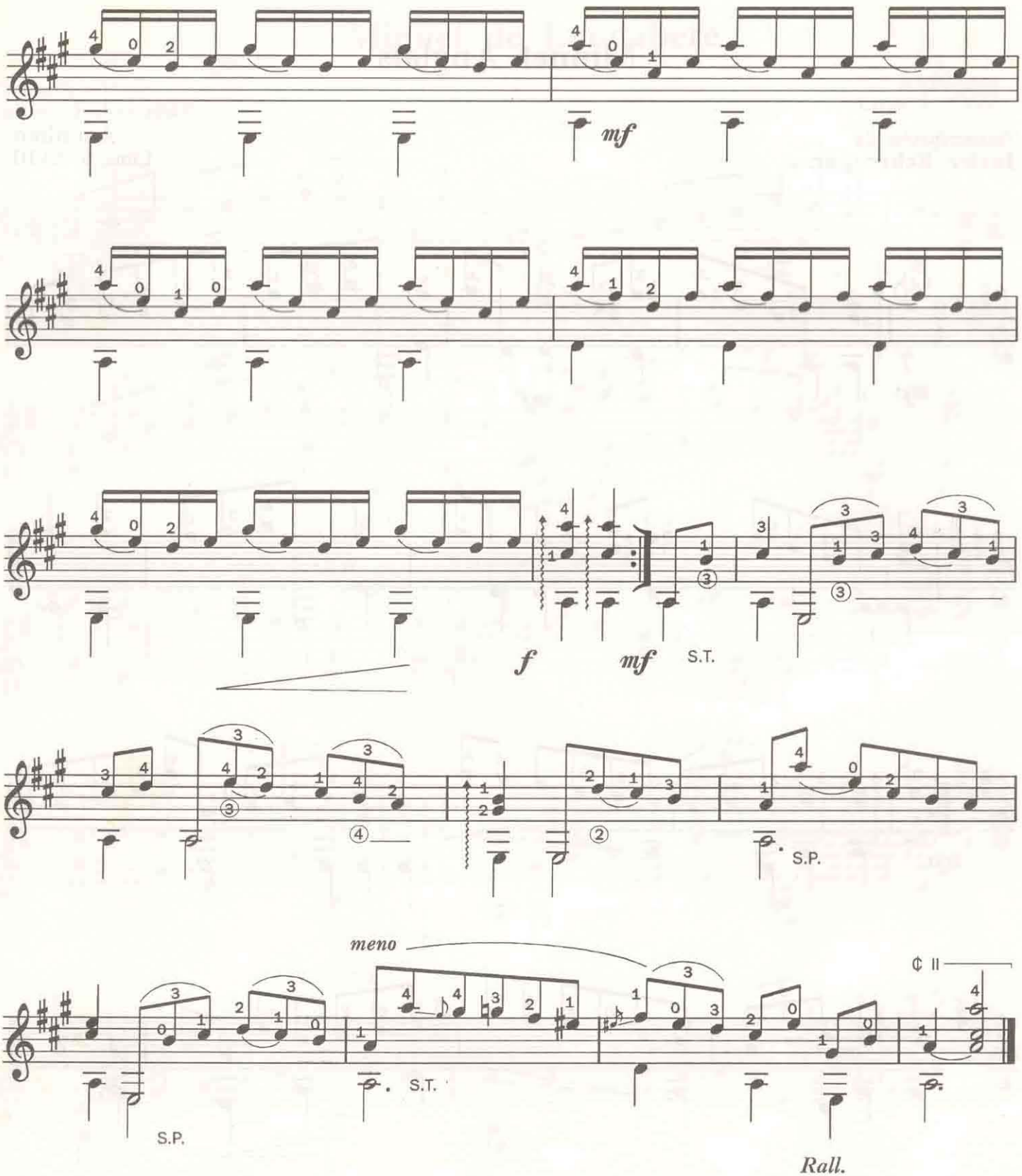

C II
Rinf.

Minuet Anglais

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII

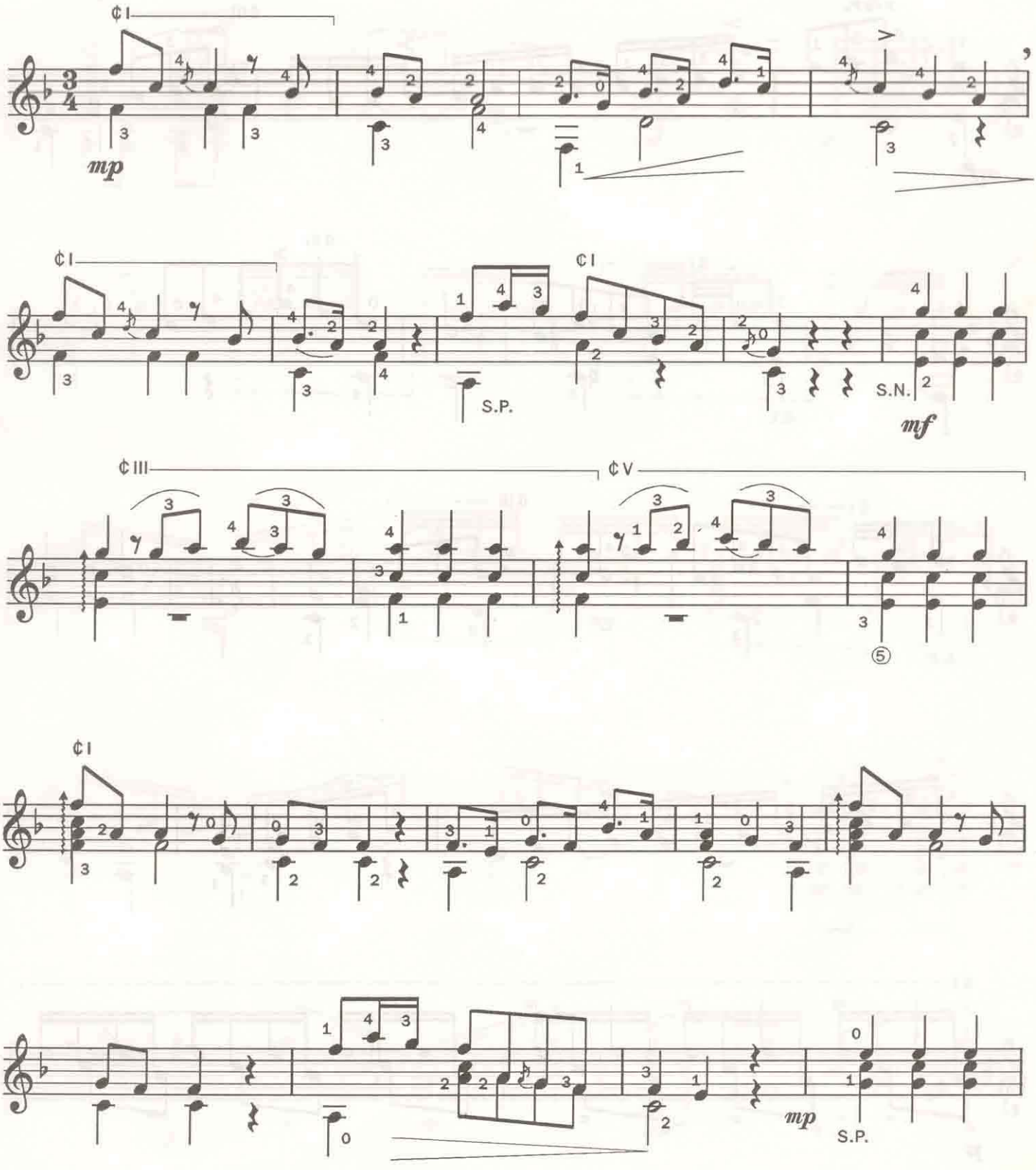


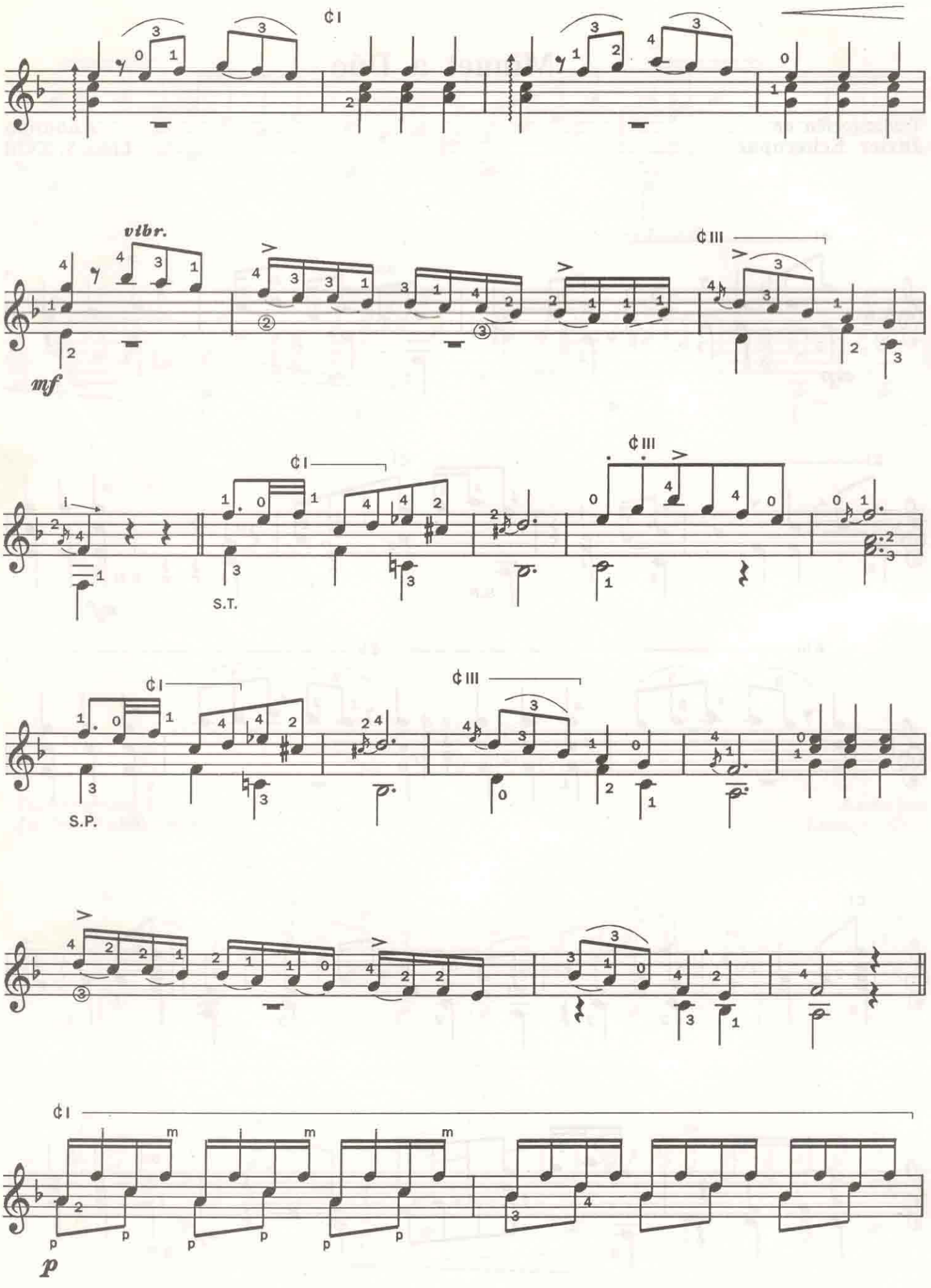

mf
f
mf
S.T.
S.P.
meno
S.T.
S.P.
Rall.

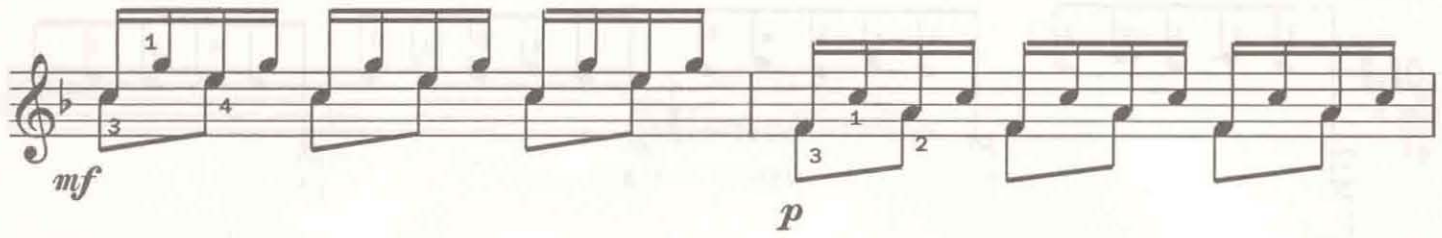
Minuet a Dúo

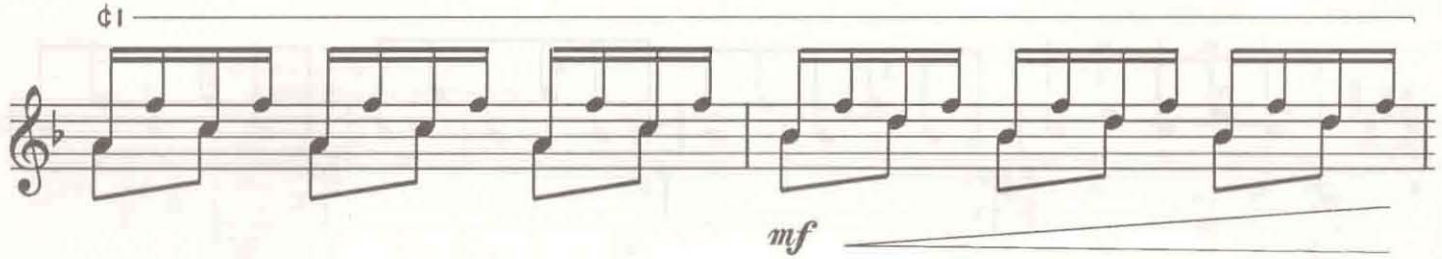
Transcripción de
Javier Echecopar

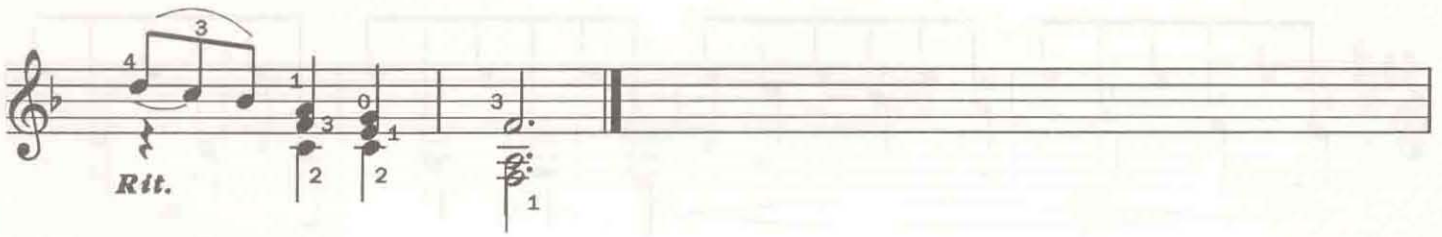
Anónimo
Lima, S. XVIII




¢I
vibr.
mf
¢III
¢I
S.T.
¢III
¢I
S.P.
¢III
¢I
p



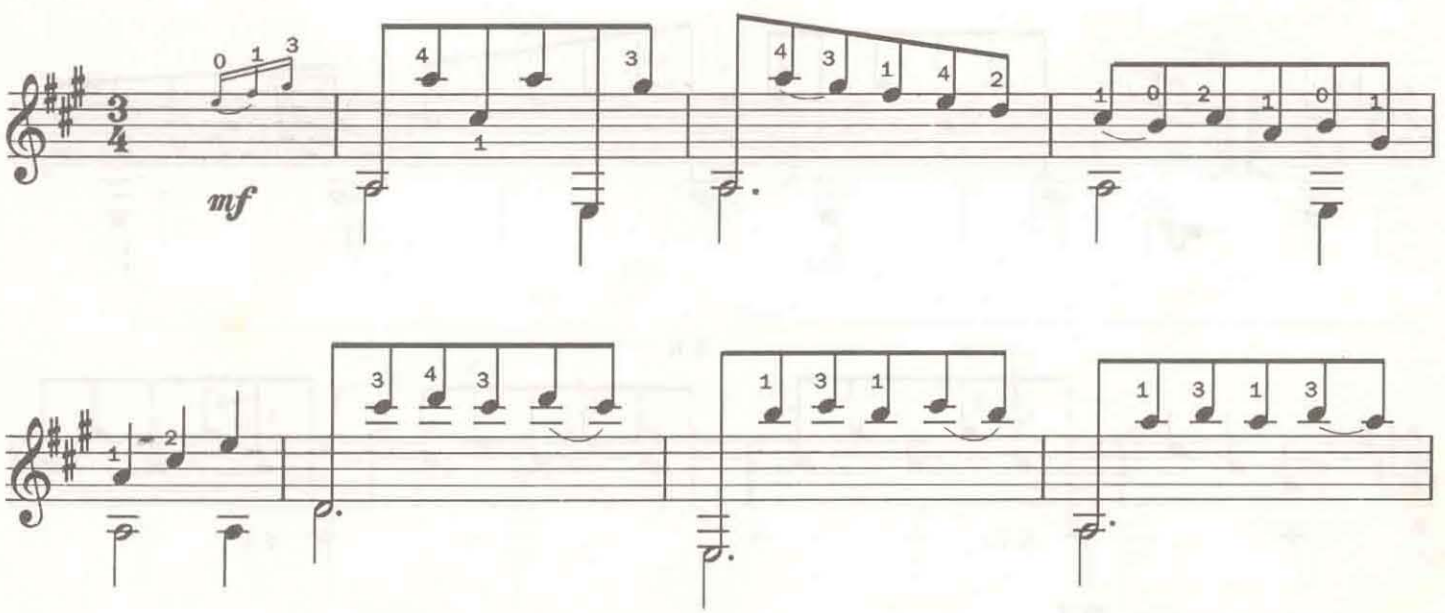


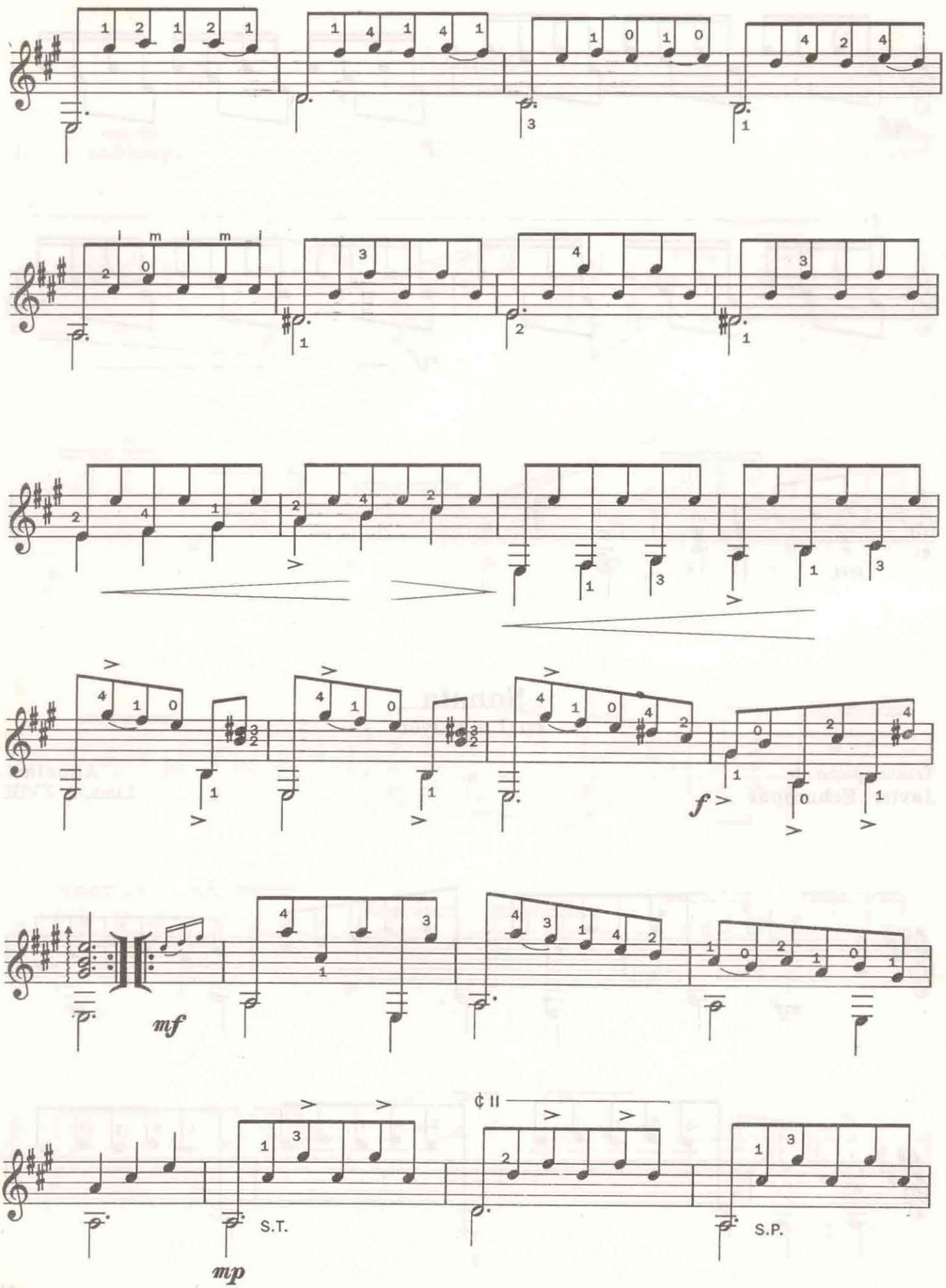


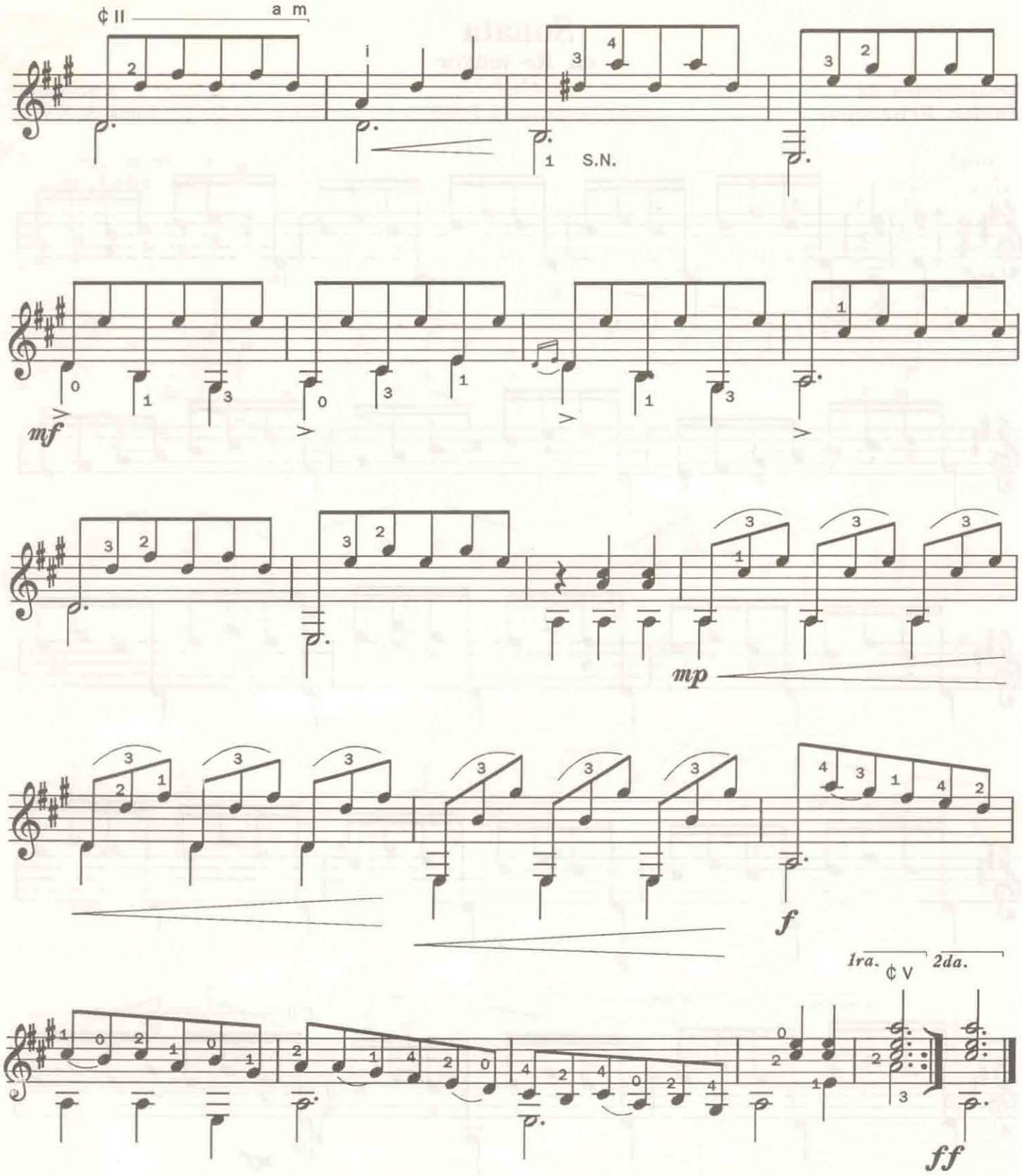
Sonata
en La mayor

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII



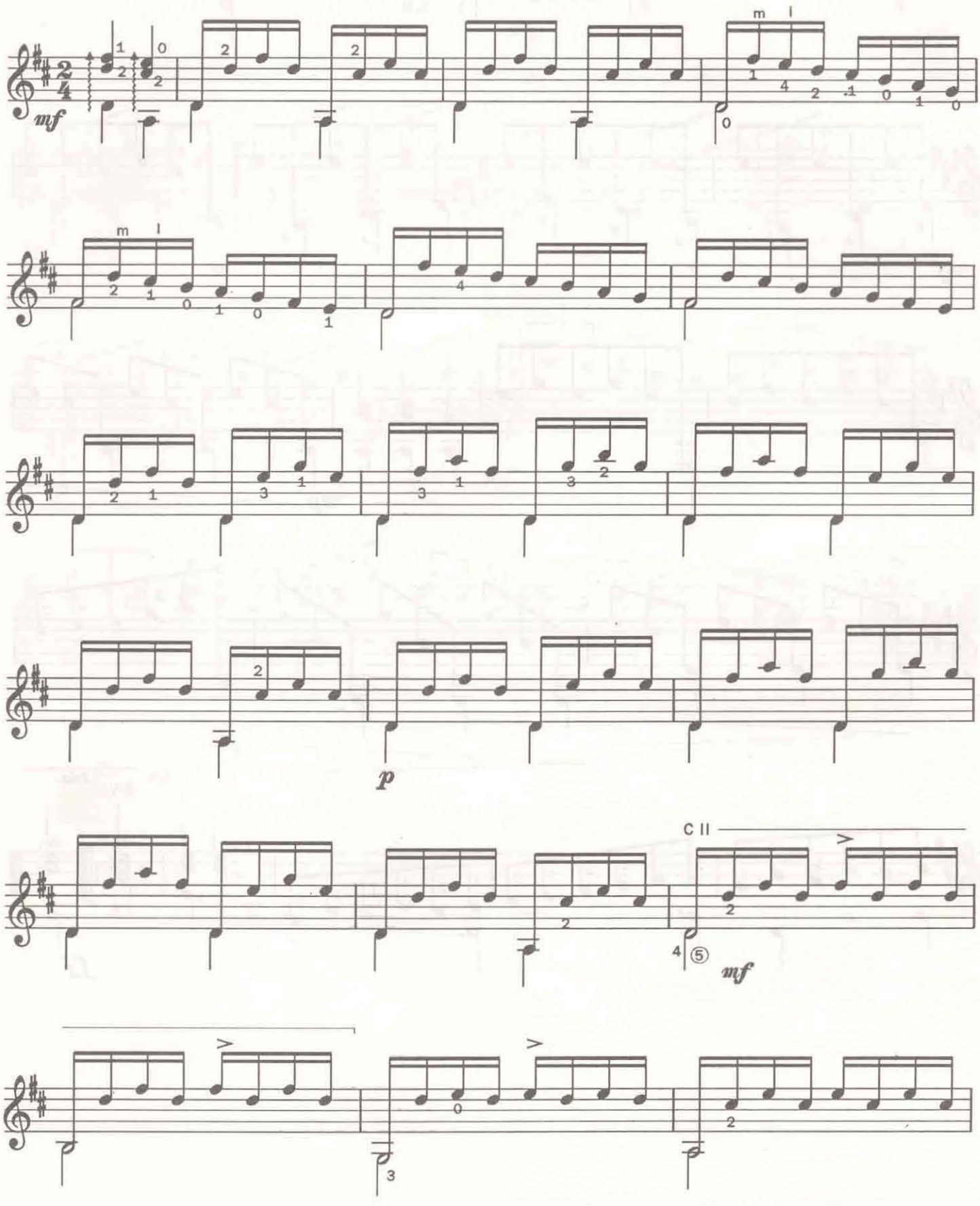

i m i m i
mf
f
mp
S.T.
S.P.

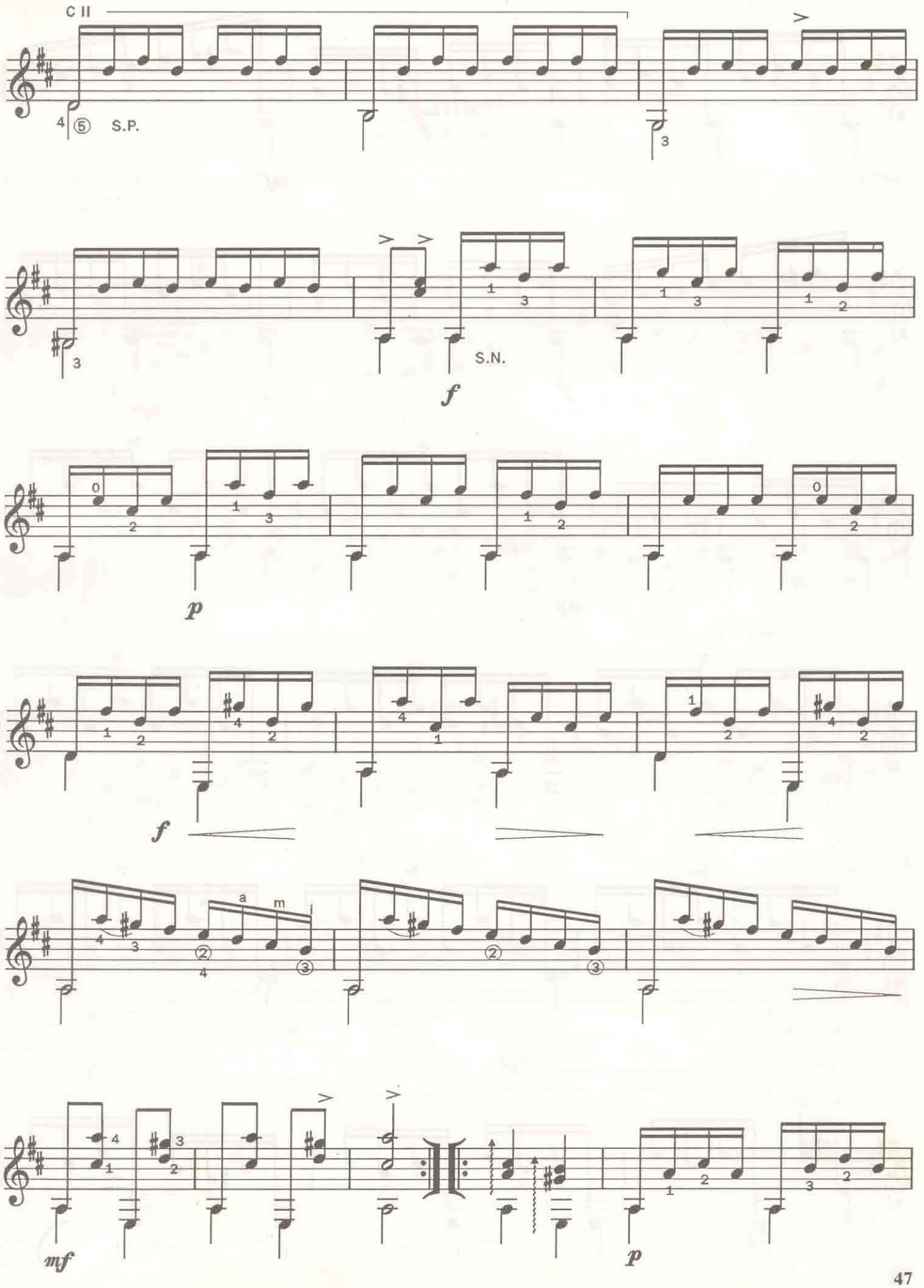

¢ II
a m
i
1 S.N.
mf
mp
f
1ra.
¢ V
2da.
ff

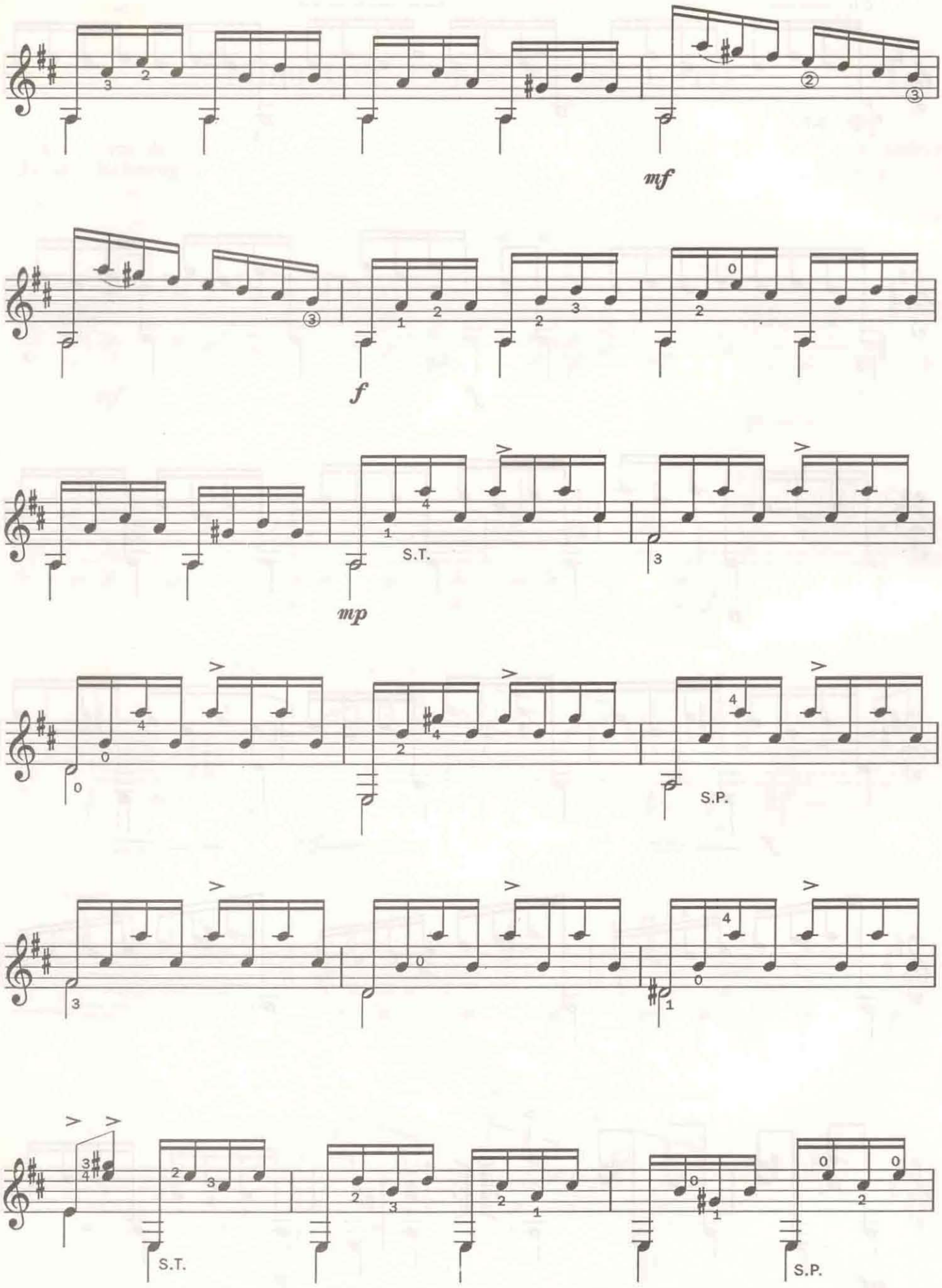
Sonata
en Re mayor

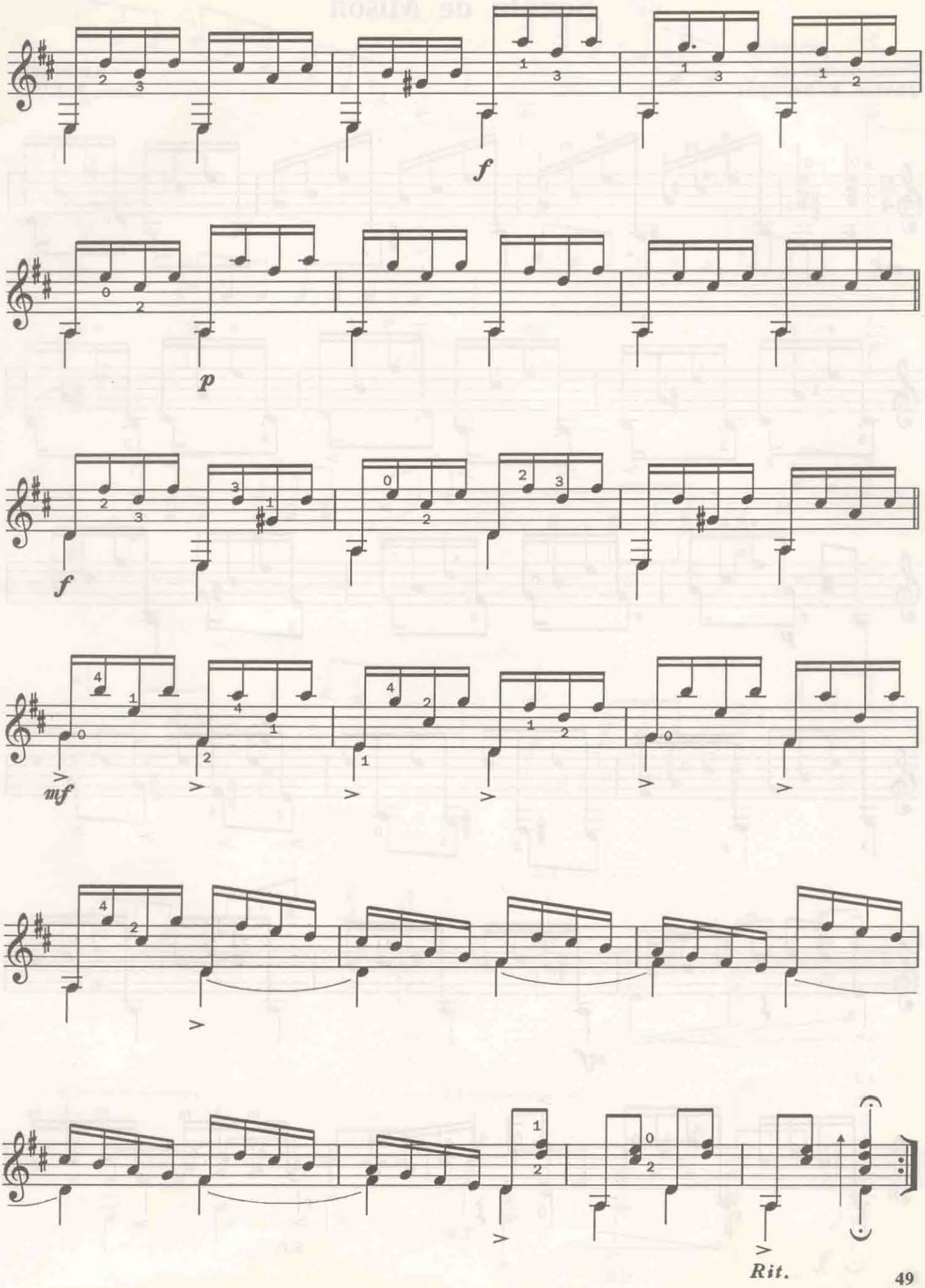
Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII




C II
S.P.
S.N.
f
p
f
mf
p

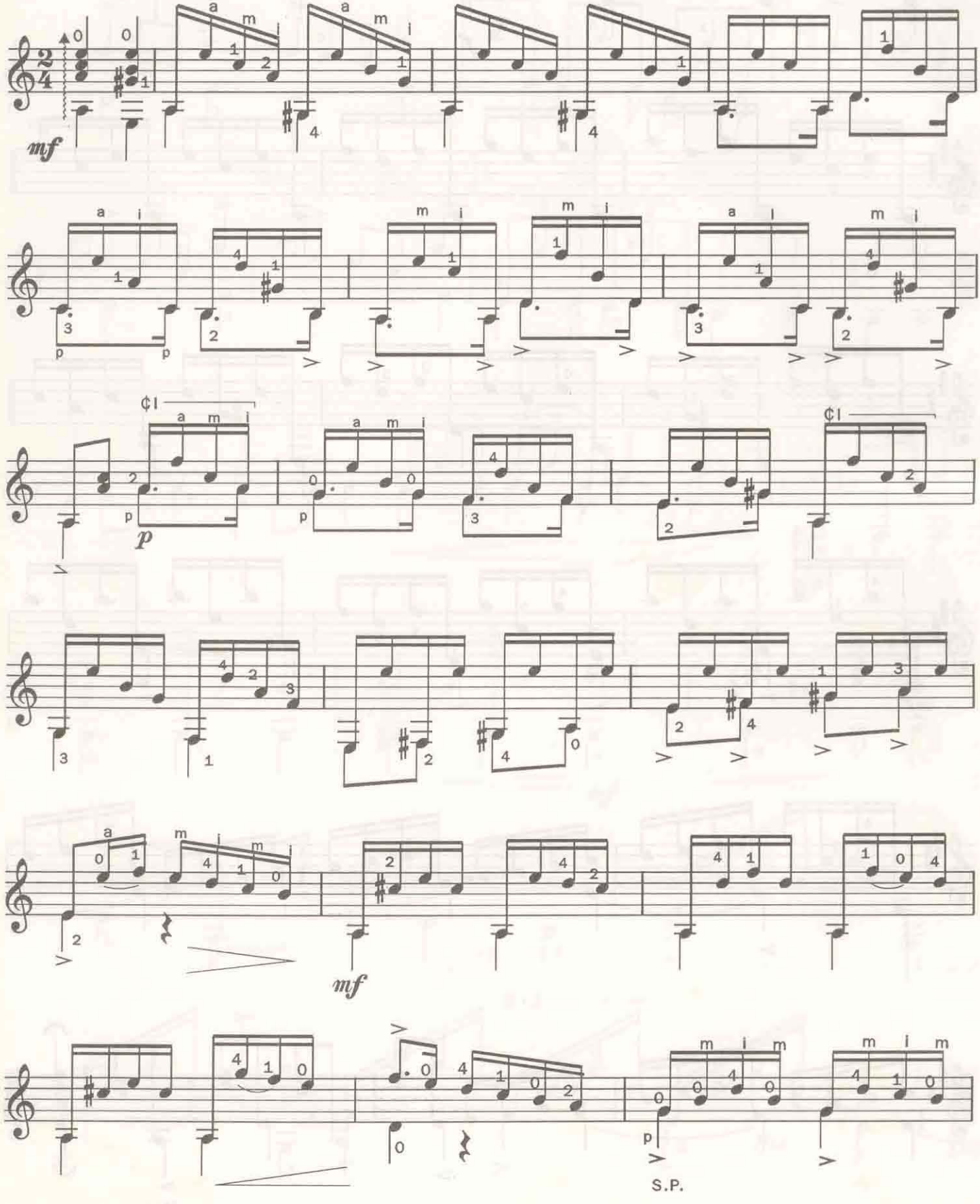

mf
f
mp
S.T.
S.P.
S.T.
S.P.

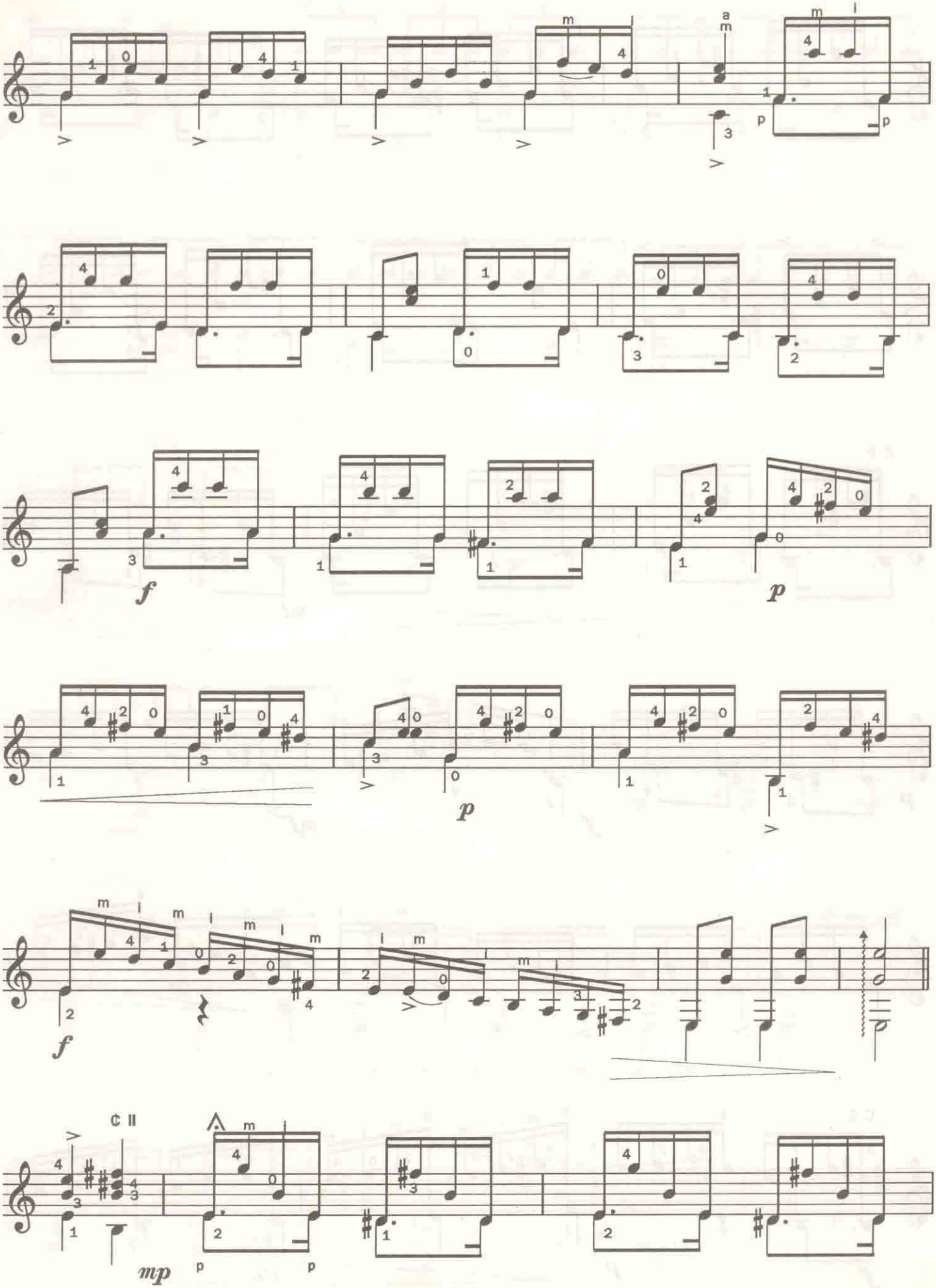

f
p
f
mf
Rit.

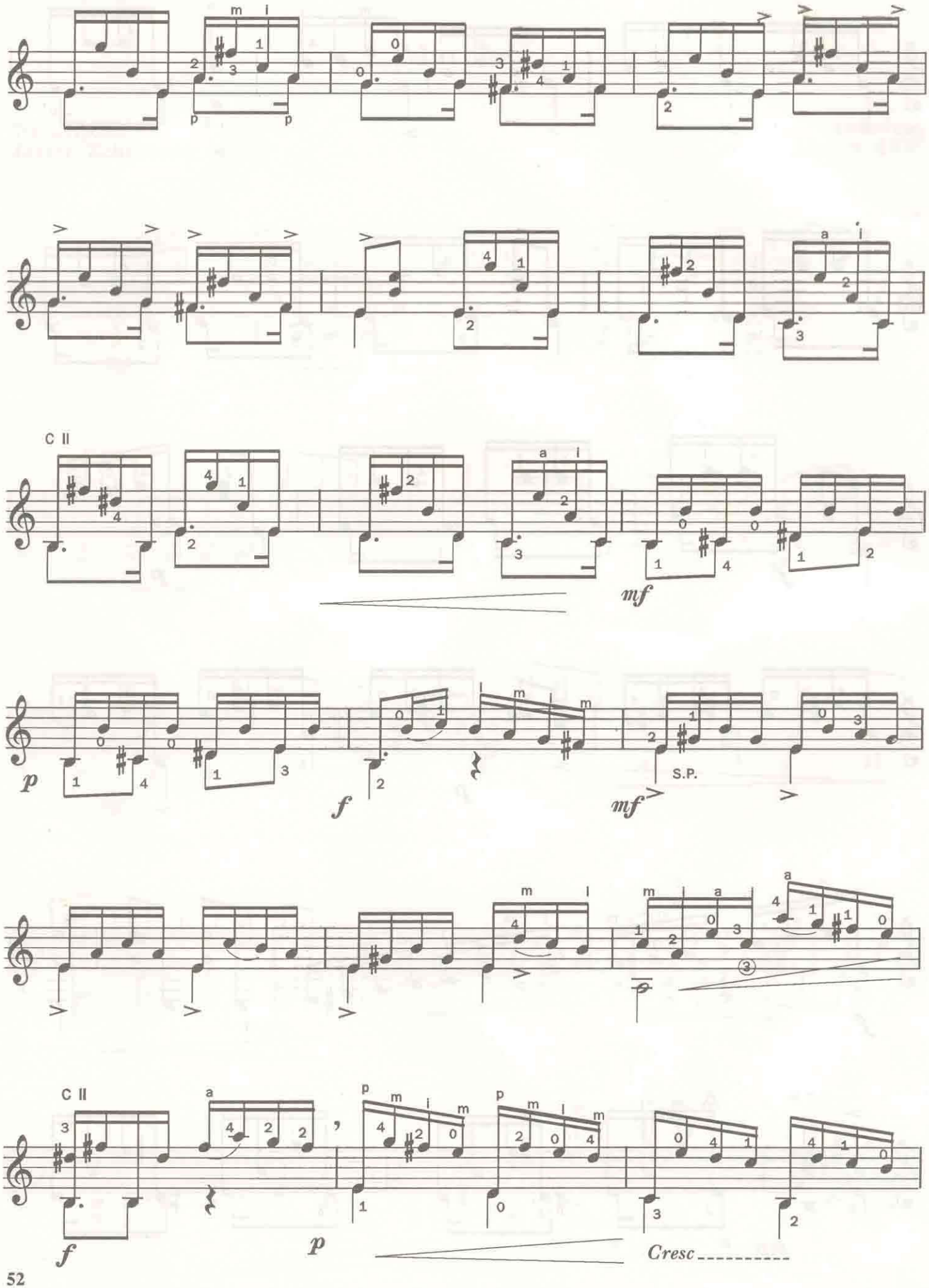
Sonata de Misón

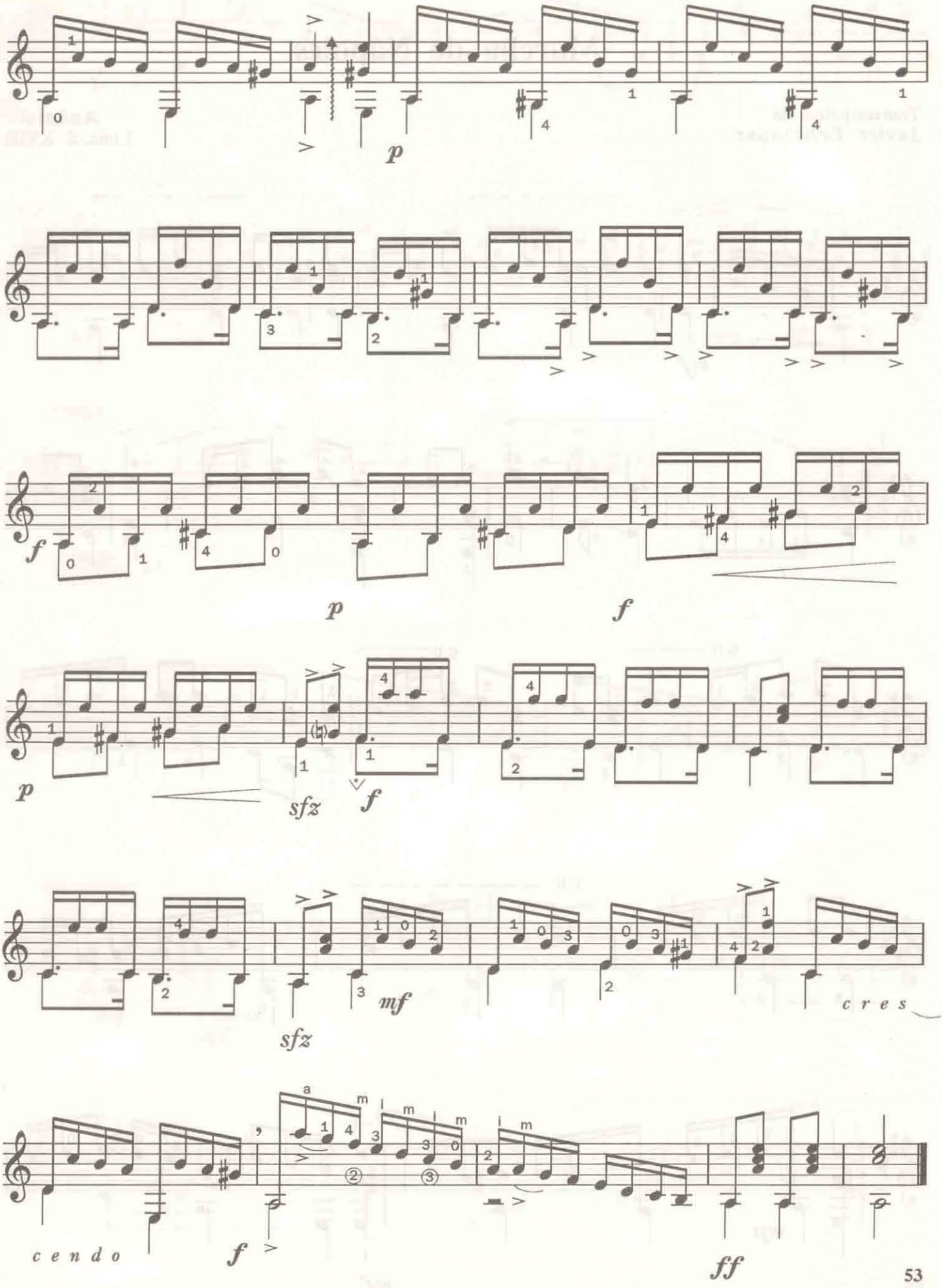
Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII




f
p
p
f
mp

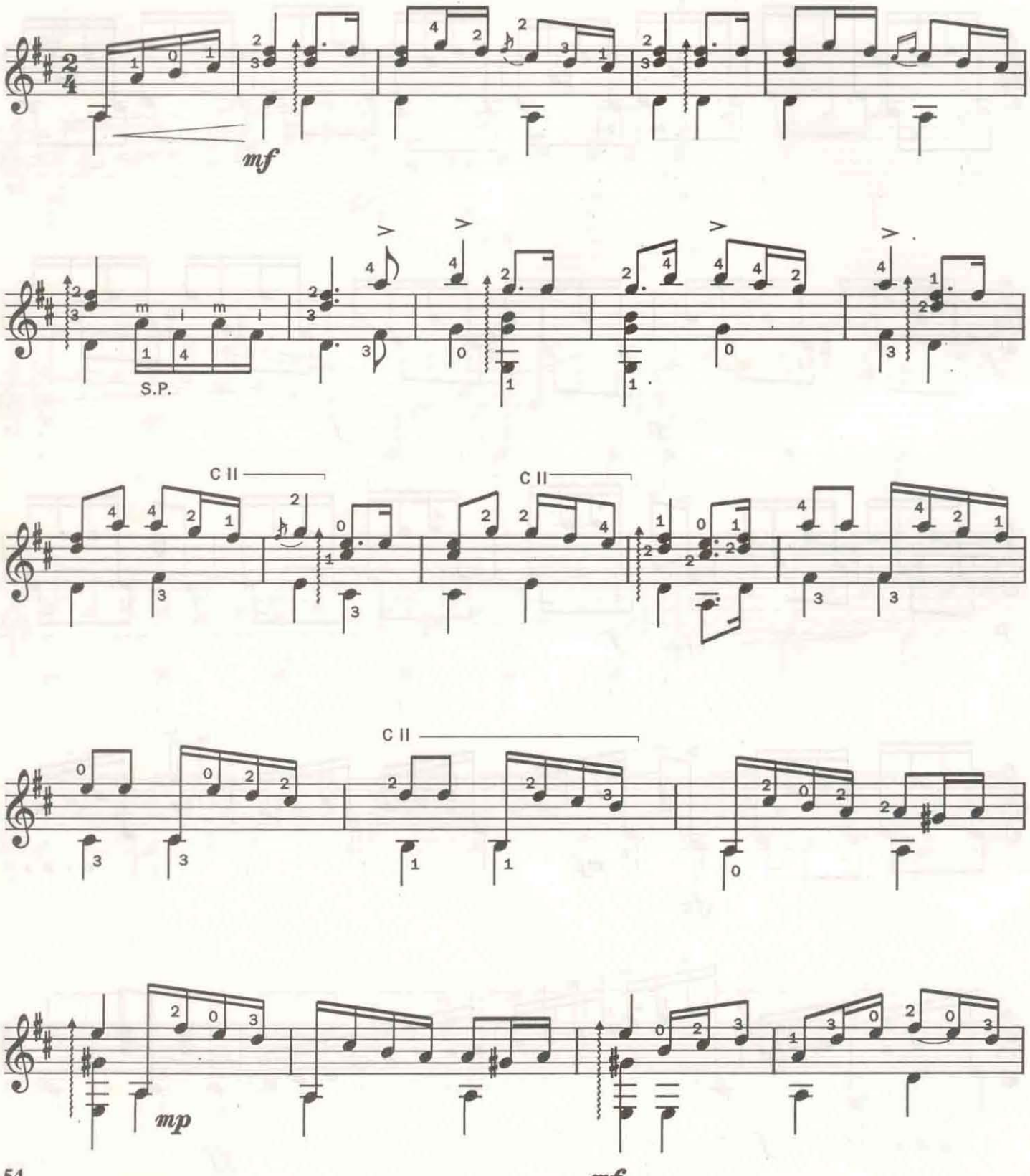

C II
mf
p
f
mf
S.P.
C II
f
p
Cresc

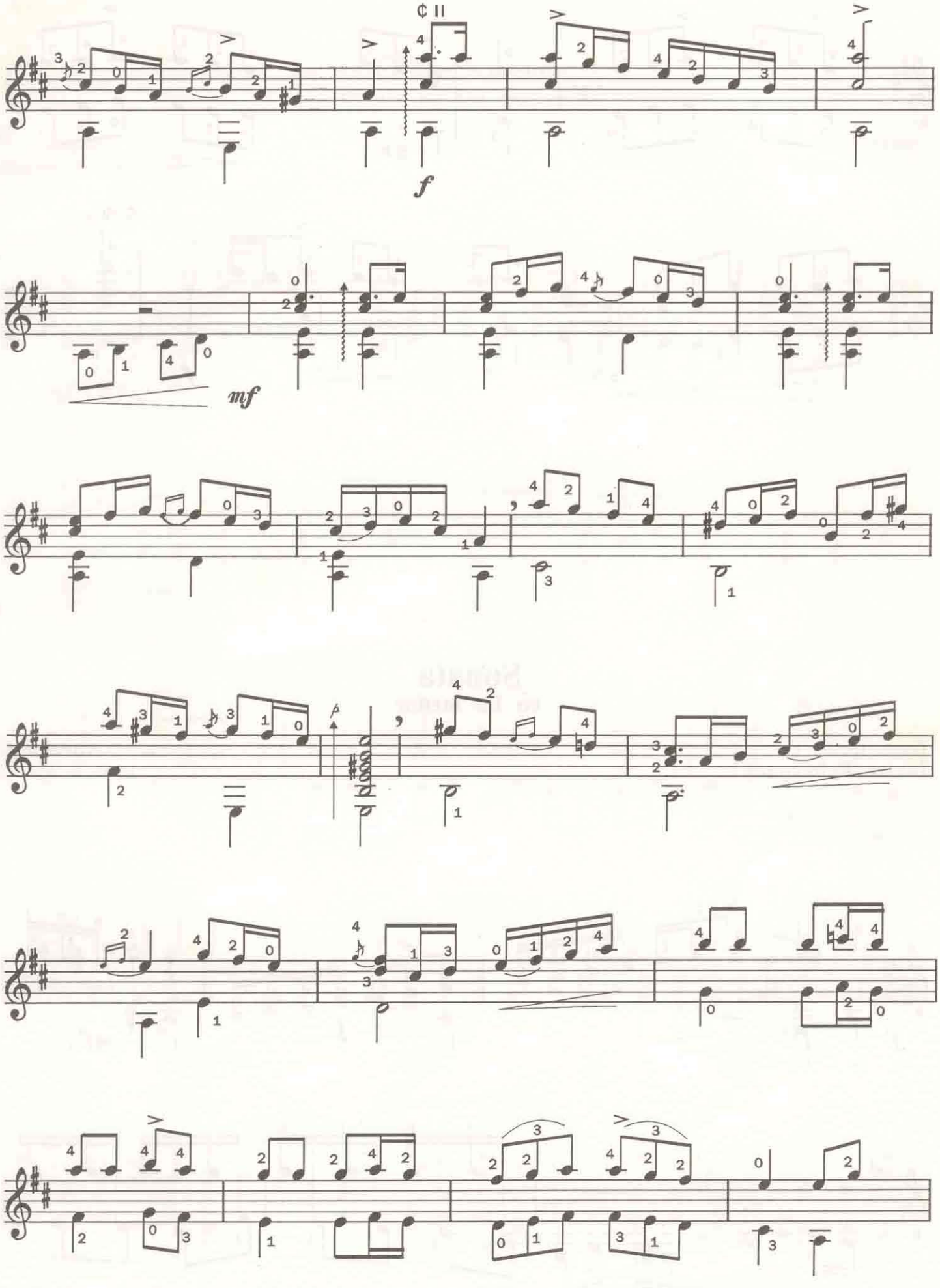

p
f
p
f
p
sfz
f
sfz
mf
cres
cendo
f
ff

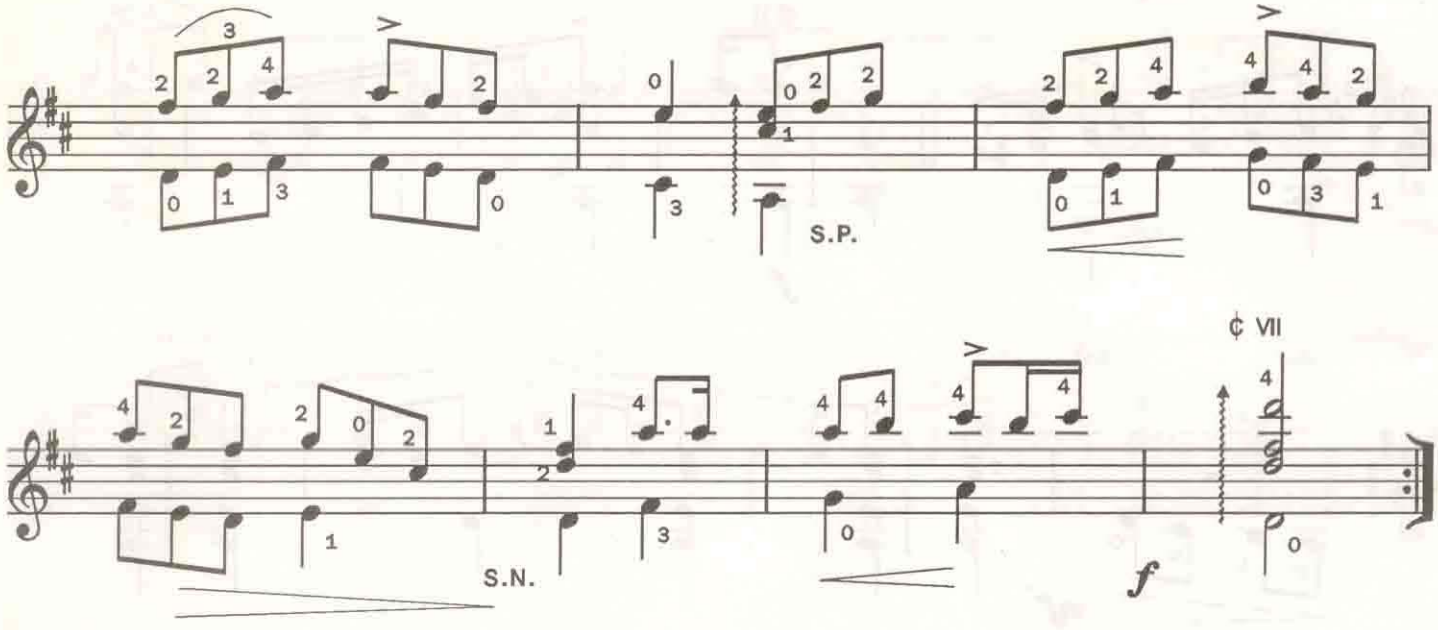
Marcha de Nápoles

Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII



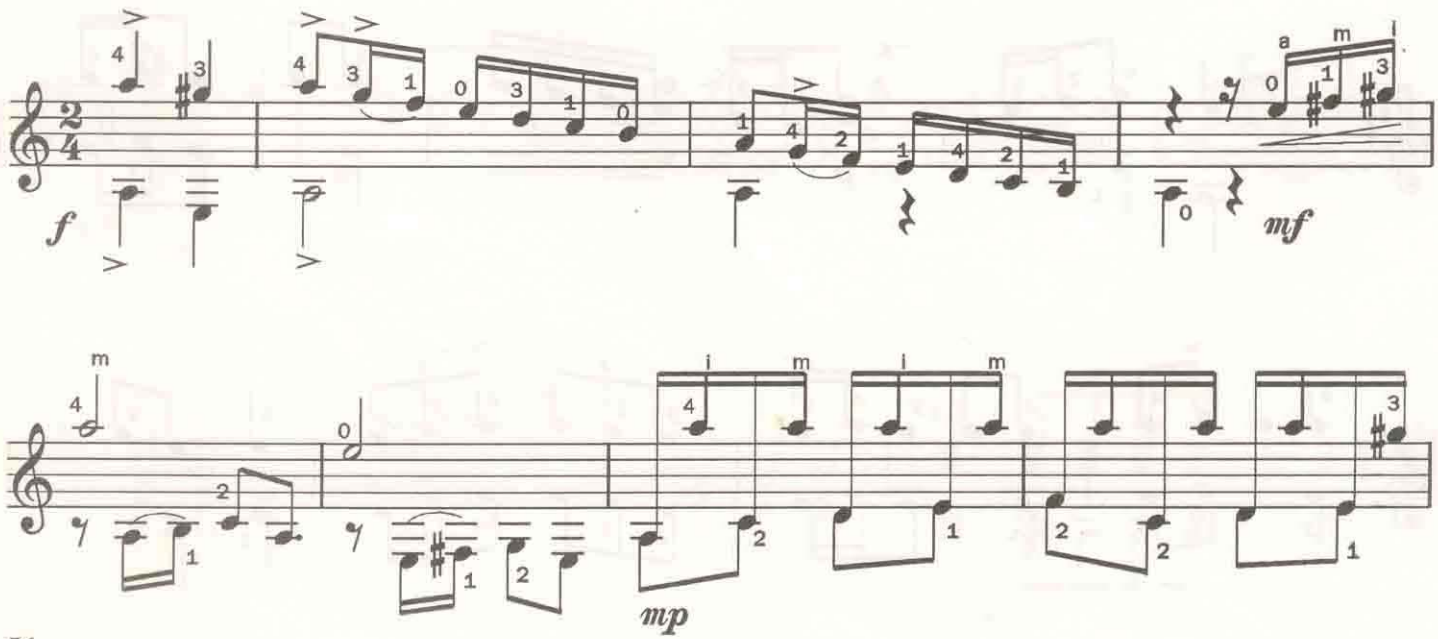

f
mf

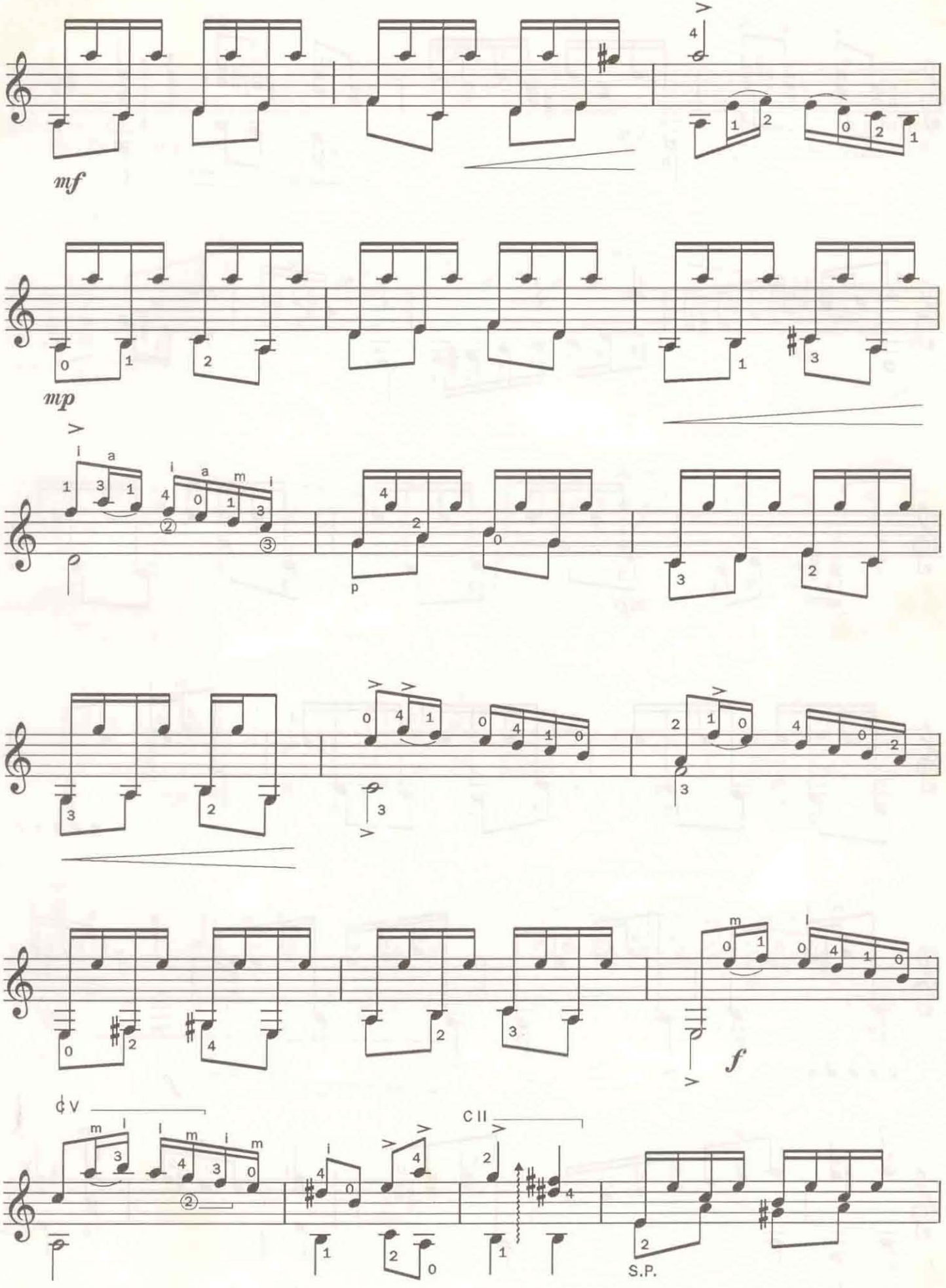


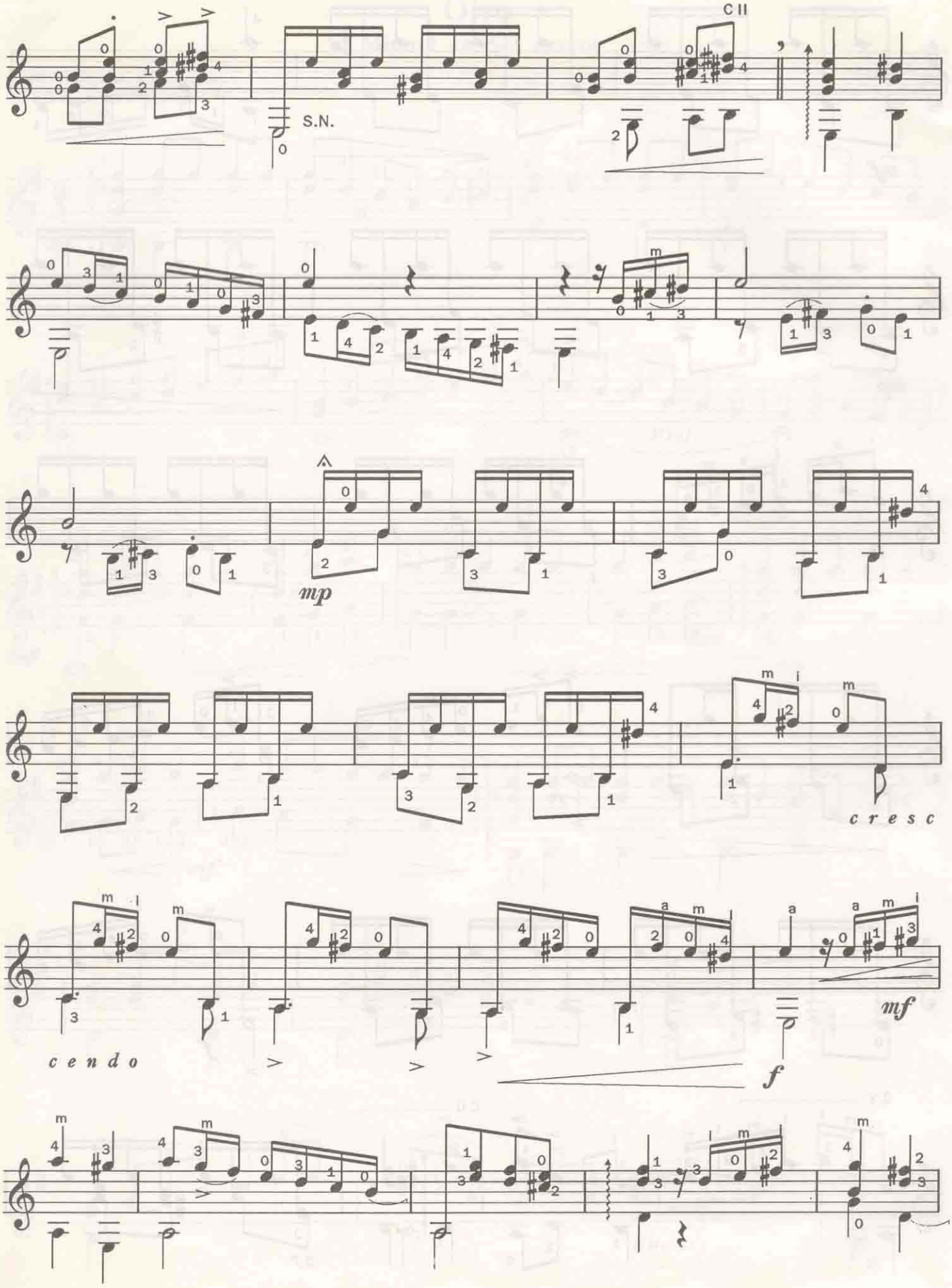
Sonata
en La menor

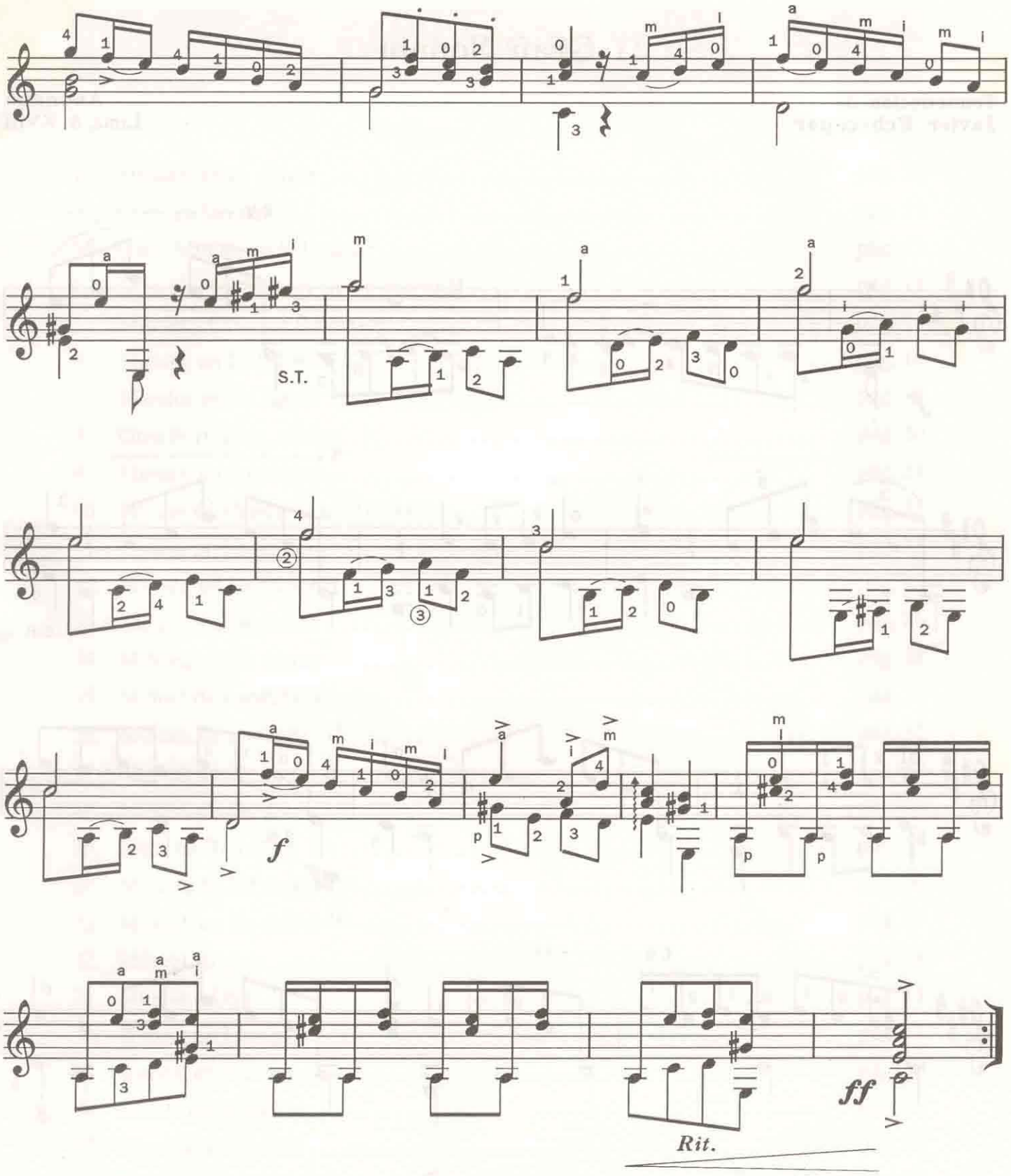
Transcripción de
Javier Echecopar

Anónimo
Lima, S. XVIII




mf
mp
p
f
C V
C II
S.P.

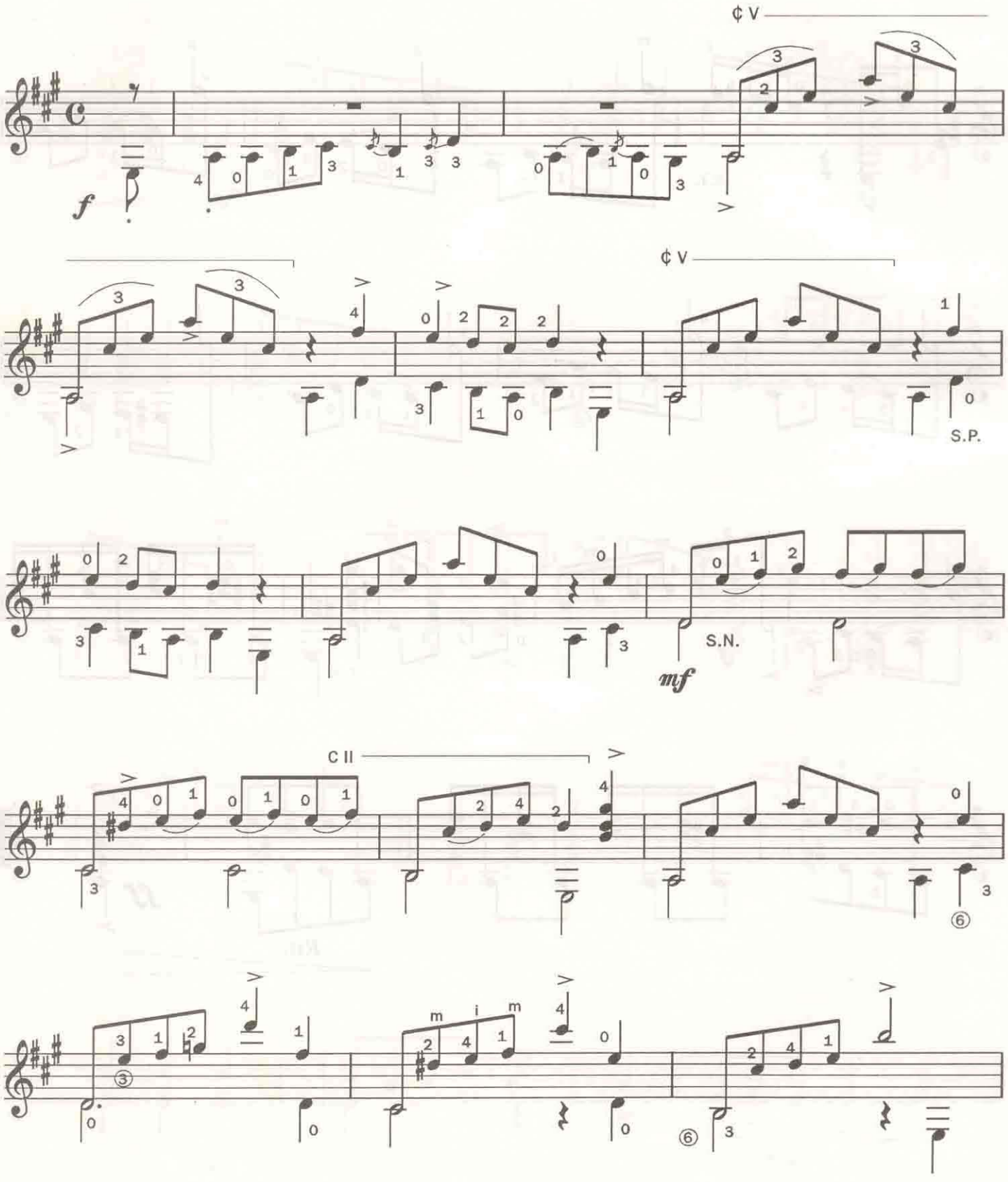

C II
S.N.
mp
cresc
cendo
mf
f

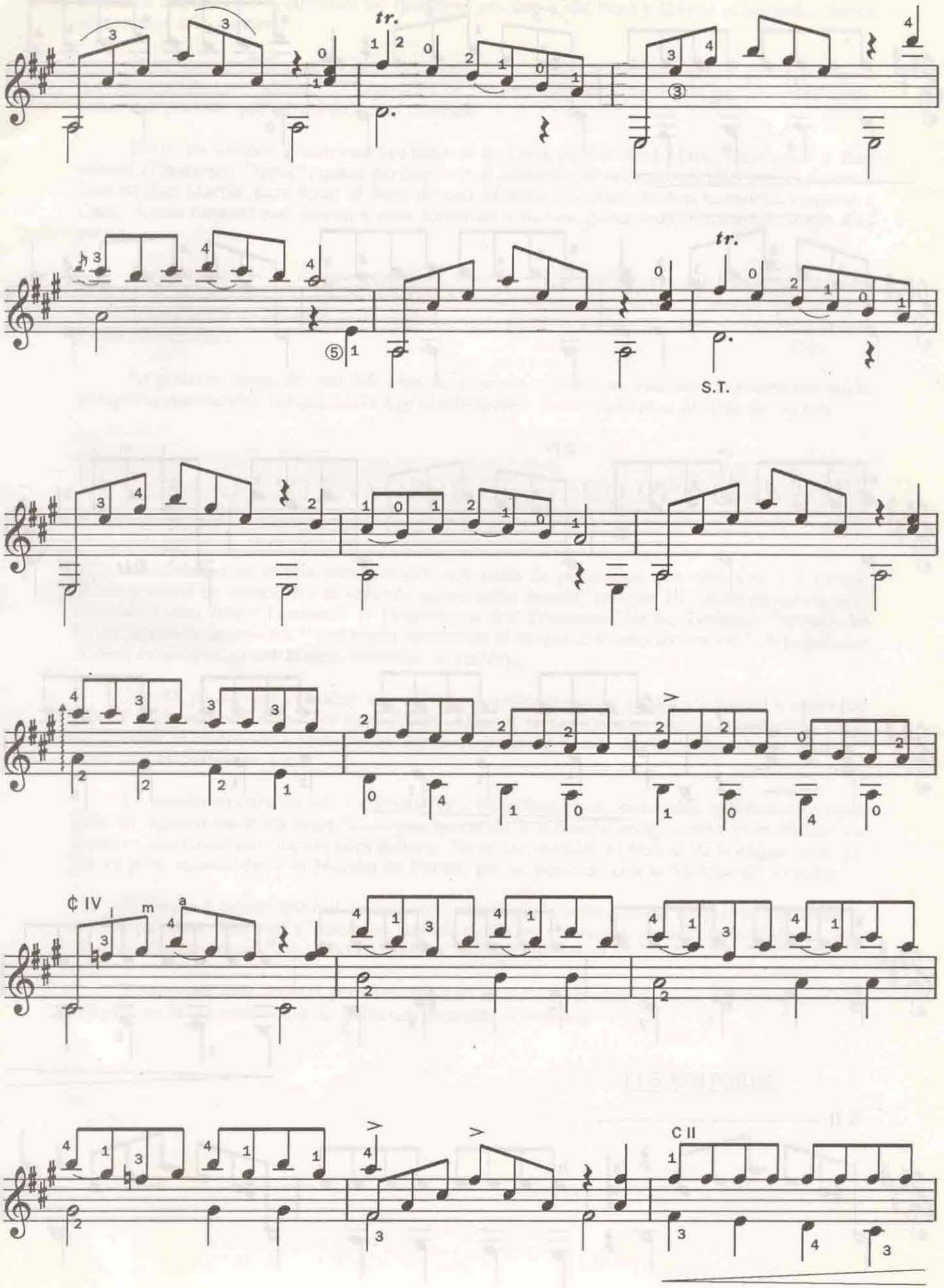

S.T.
f
p
ff
Rit.

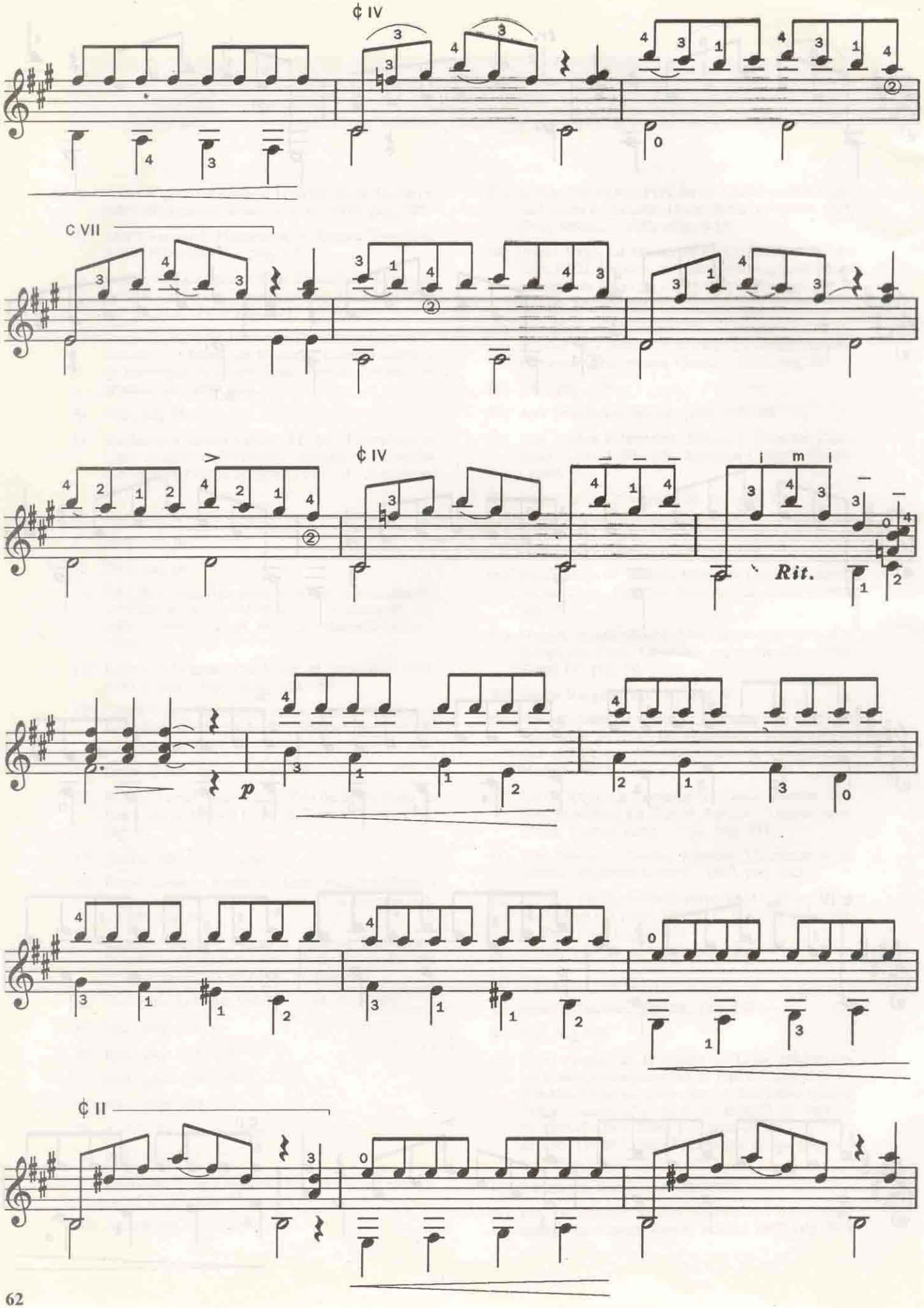
Gran Sonata

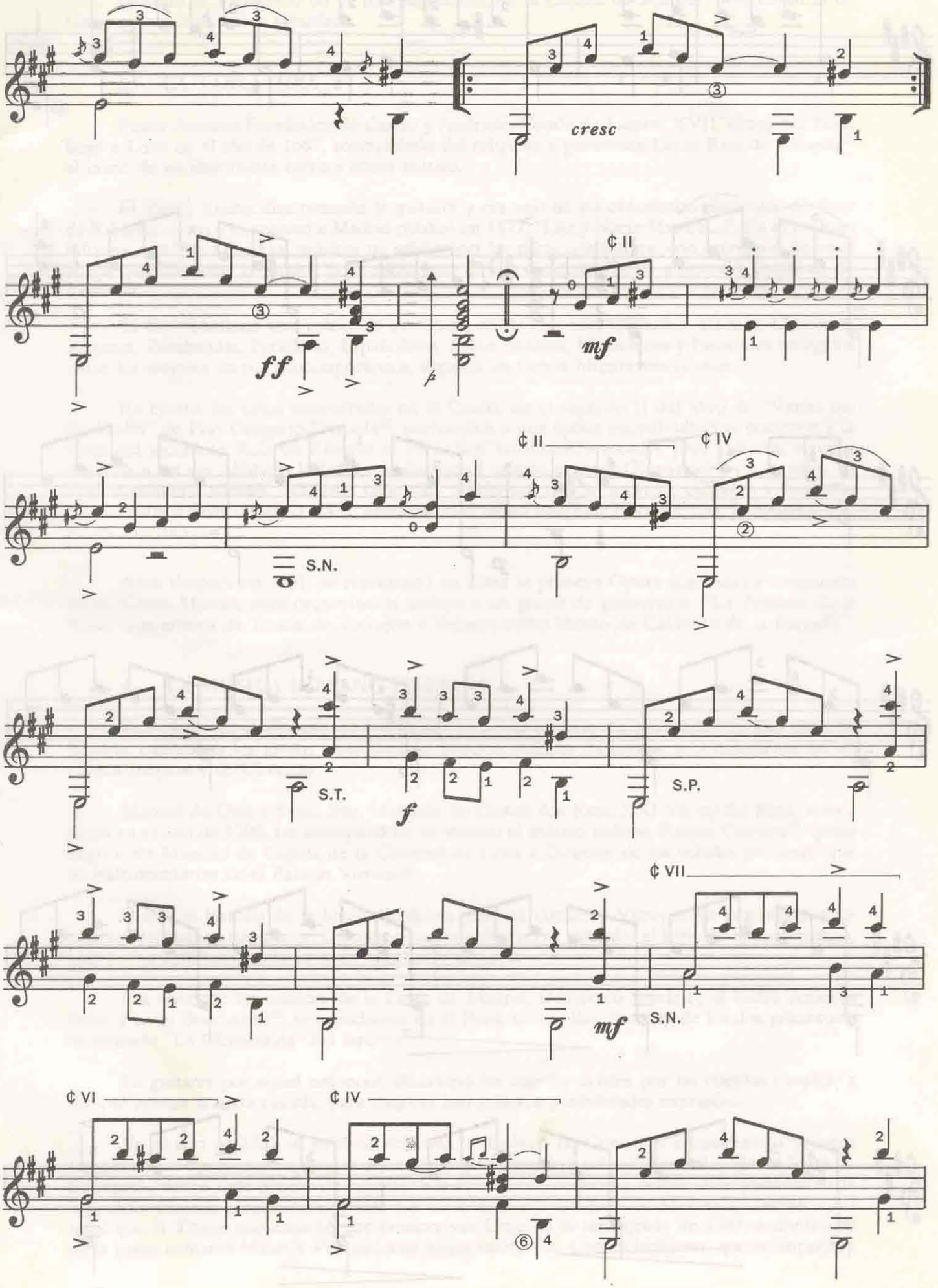
Transcripción de
Javier Echecopar

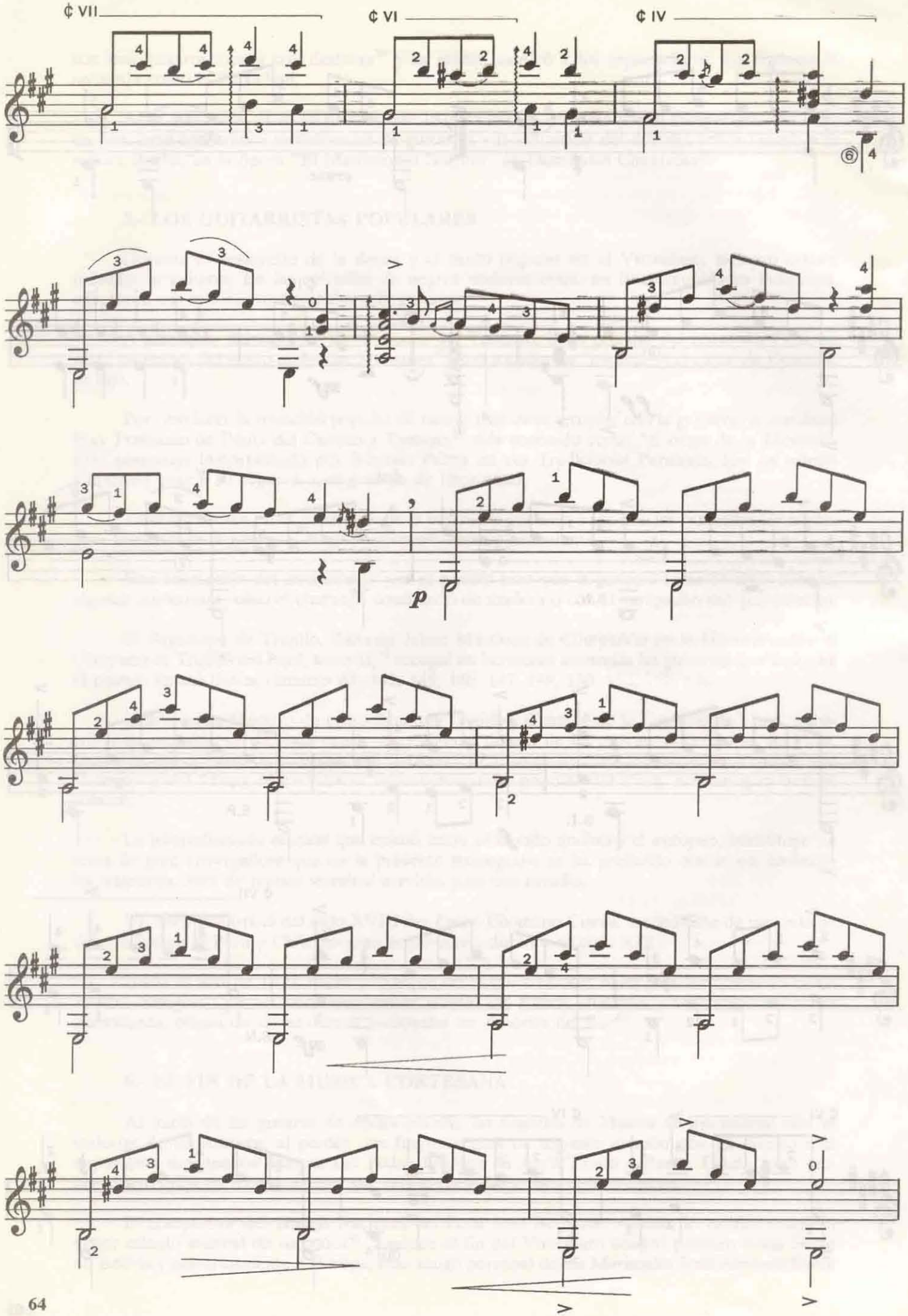
Anónimo
Lima, S. XVIII

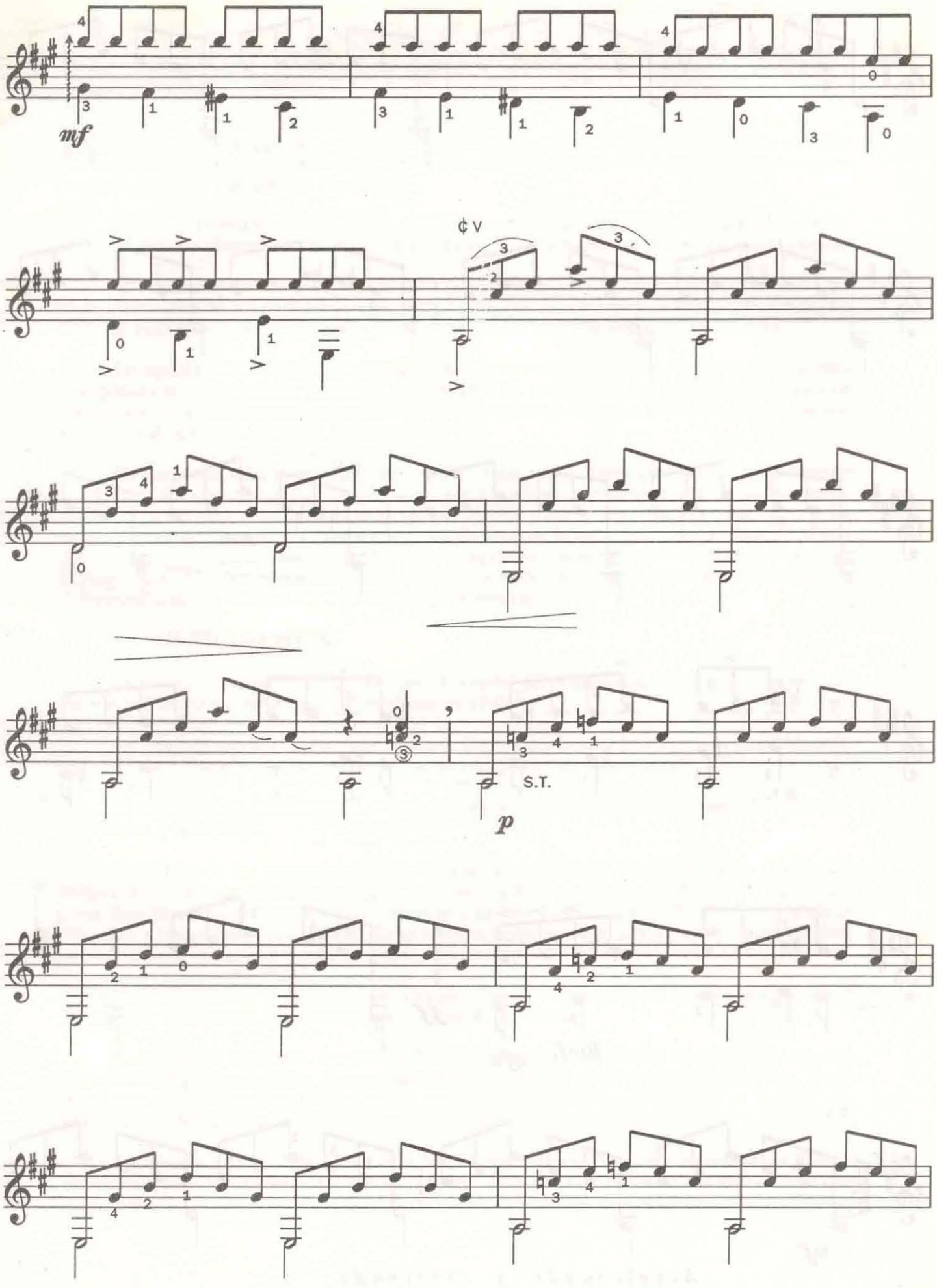


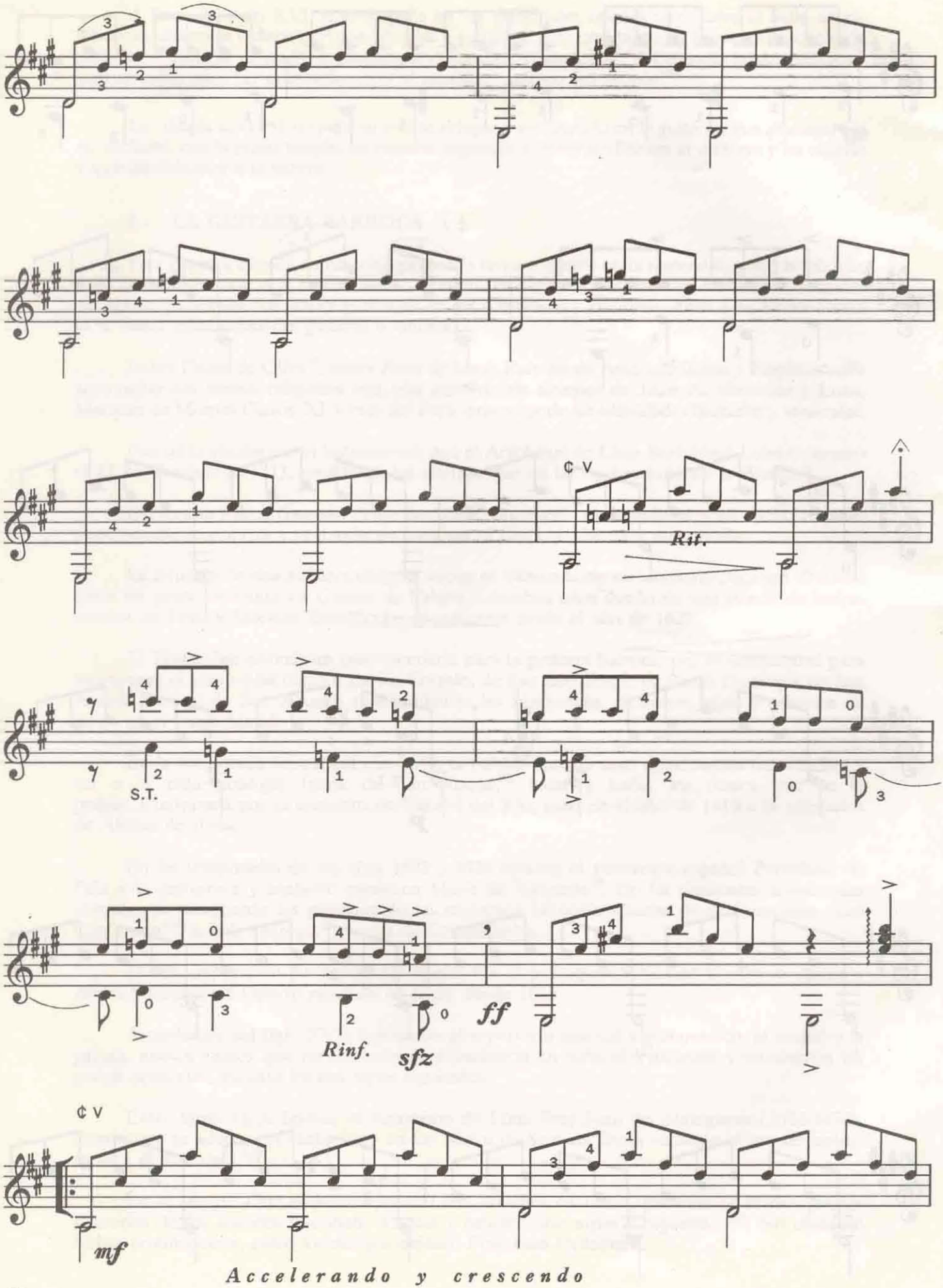

tr.
tr.
S.T.
¢ IV
C II


¢ IV
C VII
¢ IV
Rit.
¢ II

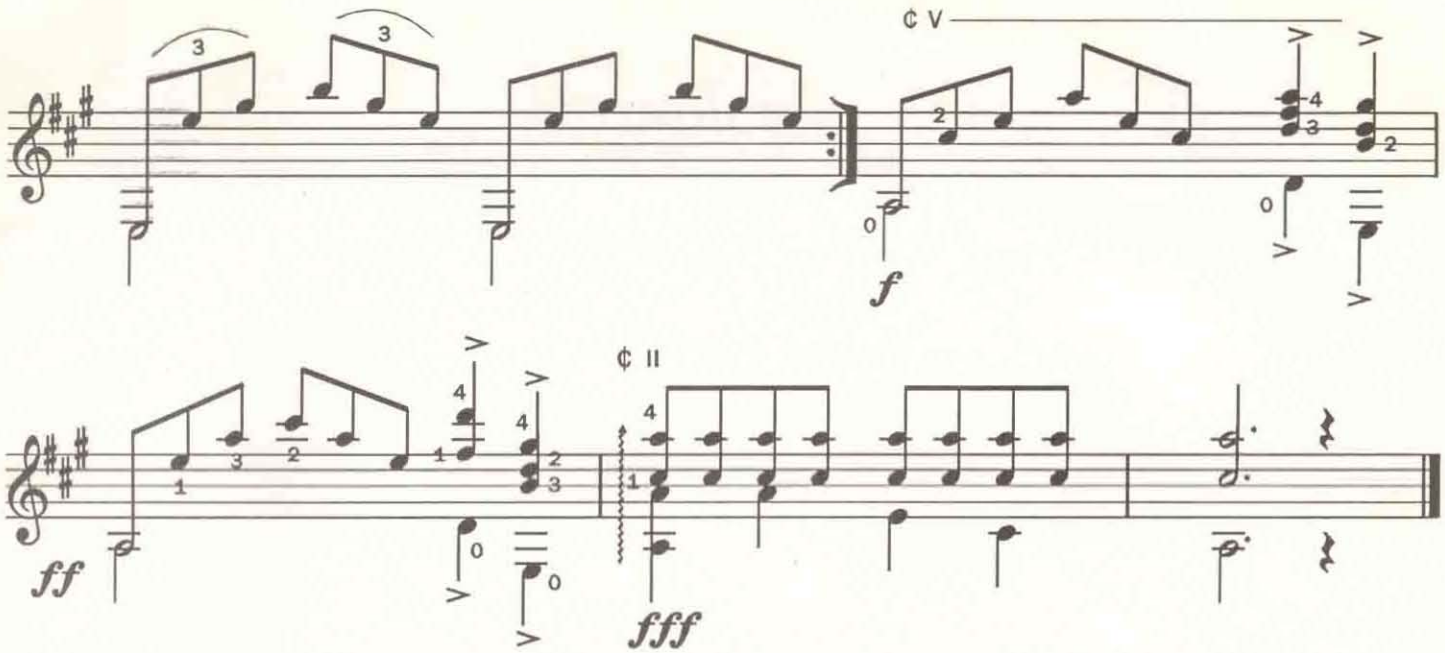

cresc
ff
mf
¢ II
¢ IV
S.N.
S.T.
S.P.
f
¢ VII
¢ VI


¢ VII
¢ VI
¢ IV
p


mf
¢ V
S.T.
p



Accelerando y crescendo



Esta Musica esta. hecha Aurmetcamente

Rúbrica del Autor del Libro de Cifra

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de Arius S.A.
Gral. Garzón 632 - Jesús María
en Julio de 1992.
1,000 ejemplares